

عثمان بدري



وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ

دراسة



07 / 29 14 01
الإيداع القانوني 2007 ـ 2788
ردمك 5 - 653 - 62 - 9961 - 978

عثمان بدري

وظيفة اللغة

في الخطاب الروائي الواقعي
عند نجيب محفوظ

دراسة تطبيقية



موفم للنشر

الإهـــداء

«إلى كل الذين راهنوا على « الكلمة – المشكاة »

التي تـــزداد تألقا وتوهجا، كلما كـــانت مطـــوقة

بغابـــات الـــظلام المـــادي والمـــعنوي والروحي»

د: عثمان بدري

« لاتطعمني كل يوم سمكة
ولكن علمني كيف أصطاد السمك »

«حكمة شرقية»

تفسير الرموز المستعملة

- تحـ : تحقيق
- تـر : ترجمة
- مك : مكتبة
-مص سا :مصدر سابق
- مر سا : مرجع سابق
- مجـ : مجلد
- عـ : عـدد
- (ق، جـ سـا) : القاهرة الجديدة، سابق
- (ز، ق، سا) : زقاق المدق، سابق
- (ب، ن، سا) : بداية ونهاية، سابق
- (ب، ق، سا) : بين القصرين، سابق
- (ق، ش، سا) : قصر الشوق، سابق
- (س، سا) : السكرية
- (ش) : شخصيـة

مقدمـــة

إذا استعرضنا خارطة الفكر والأدب العربي الحديث سنجد أن الكاتب الروائي نجيب محفوظ يمثل أبرز وأهم معلم من معالمها الكبرى، خصوصا فيما يتصل بتأصيل الخطاب الروائي الذي اختزل فيه الاتجاهات الروائية الكبرى كالاتجاه التاريخي الرومانسي الذي نرى أنه كان يجرب فيه قدراته الفنية على الكتابة، والاتجاه الواقعي التقليدي الذي لم تظهر فيه بصمات الروائيين الواقعيين الأوائل، الذين يعتمدون الأسلوب الاستقصائي الموضوعي، بقدر ما ظهرت فيه بصمات الروائيين الانتقائيين الذين ينحون منحى تعبيريا دراميا، والاتجاه الواقعي التركيبي الذي يعتمد على كثافة الرمز وعلى درامية الأحداث والعلاقات المكانية والزمنية متأثرا – في ذلك – بالرواية الحديثة التي تقوم على ارتياد العالم الداخلي للإنسان المعاصر الذي تتقاذفه قضايا اجتماعية وانسانية كبرى، ربما كان مفهوم "الاغتراب" المعنوي في المجتمع وفي الحياة وفي الكون هو أكثرها ظهورا.

إلا أن اللافت للنظر في كل ما أنتجته هذه المخيلة الأدبية والروائية الحيوية الشاملة، هو المهارة الفنية لنجيب محفوظ في استخدامه للغة الروائية، استخداما فنيا متفردا تفتقت فيه عبقرية اللغة العربية نفسها، حين أتيحت لها ريشة رسام بارع يحسن صناعة الرسم بالكلمات والجمل والفقرات والمقاطع والفصول والمشاهد، الخ... لتنشأ عن كل ذلك لوحات فنية خالدة في مجرى التاريخ اسمها الخطاب الروائي. ولكن المؤسف حقا هو أن الأعمال الروائية الخالدة التي أنتجتها عبقرية هذا الروائي، خصوصا خطابه الروائي الواقعي، لم تنل حظها من الدراسة التطبيقية التحليلية، الرأسية، التي

بامكانها أن تجيب - ولو بصفة جزئية - عن سؤالين استراتيجيين متجانسين وهما :

كيف يتشكل البناء الفني في الخطاب الروائي الواقعي، وترتيبا على ذلك كيف يؤدي هذا البناء وظيفته الفنية في

انشاء "المعنى" و "الدلالة"، باعتبار أن غاية الغايات من دراسة أي نص أدبي كان، هي محاولة اقتناص المعنى الداخلي الذي يولده النص، وليس المعنى الخارجي الجاهز الذي يوهمنا به سطح النص؟

وانطلاقا من هذين السؤالين، ومن قراءتنا المتنوعة المستويات للخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، انتهينا إلى قناعة راسخة مؤداها أن المدخل الأنسب والأولى - إن لم نقل الأول والأخير - يتمثل في دراسة الطريقة التي تعمل بها اللغة لبناء العناصر الروائية المكونة لهذا الخطاب أولا، ولبناء المعنى والدلالة، بوساطة هذه العناصر نفسها، ثانيا.

والواقع أننا شعرنا بكثير من التحدي ونحن أمام "فصوص" النصوص اللغوية السردية في هذا الخطاب، خصوصا إذا علمنا أن خارطة النقد العربي الحديث والمعاصر تعاني من معضلتين كبيرتين، تتمثل الأولى في افتقارها إلى النقد التطبيقي الذي لا يغني عن أهميته الرصيد المعرفي النظري الآلي الذي لا يقوم على الادراك المتمثل،وتتمثل الثانية في اضطراب وفوضى الجهاز المفاهيمي، التعلق باللغة النقدية والأدبية واللغوية (المصطلح)، إذ في الوقت الذي نجد فيه النقاد واللسانيين والأسلوبيين الغربيين يعيدون انتاج المصطلحات ويبدعون فيها بالتغلغل في النصوص، نجد جل النقاد والباحثين العرب يستهلكون المصطلحات والمفاهيم، استهلاكا سلبيا تغيب فيه كينونة النصوص الابداعية. إلا أن

هذا التحدي زادنا اصرارا على المضي في هذا الطريق المحفوف بالمزالق. وقد قامت دراستنا على خطة منهجية حاولنا أن نتلافى فيها المقدمات الهامشية التي ليست لها علاقة مباشرة بإنتاجية اللغة في الخطاب الروائي الواقعي لنجيب محفوظ، وإن كنا قد أشرنا لأهمها في ثنايا التمهيد حينا وفي ثنايا الفصول حينا آخر، كإشكالية "الواقع" و"مفهوم الرواية الواقعية".. إلخ.

وتوزعت دراستنا لوظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ على النحو التالي : التمهيد: وفيه عرفنا إجمالا بإشكالية الدراسة وبنوع المنهج التطبيقي فيها. أما الفصل الأول بعنوان "المؤشرات الأولية لوظيفة اللغة في دلالة الخطاب الروائي الواقعي". - نماذج تطبيقية - فهو عبارة عن انجاز تطبيقي، يوضح الكيفية التي تنتج وتولد بها اللغة الروائية المعنى، وذلك من خلال توظيف نجيب محفوظ لمفتاحين مؤشرين، هما : العنونة الخارجية، والأسماء - أو بعض الأسماء - المسندة للشخصيات الروائية المستقطبة للبناء الروائي ولدلالته عند نجيب محفوظ. وهذا الفصل له علاقة مباشرة بكل ما أنجز في الفصول الأخرى.

وعملا بمفهوم "**الهيمنة**" فقد جاءت الفصول : (5،4،3،2)، ففي حين تكفل الفصل الثاني: "وظيفة الصورة السردية الوصفية في الخطاب الروائي الواقعي "بتحليل وظيفة اللغة في بناء دلالة العلاقات المكانية، تكفل الفصل الثالث "وظيفة الصورة السردية في بناء دلالة العلاقات الزمينة" بتحليل وظيفة اللغة في بناء دلالة العلاقات الزمنية.

أما الفصلين (4، 5) فقد انصرف فيهما الجهد إلى تحليل وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي لنجيب محفوظ من خلال شكلين سرديين تعبيريين هما : المكون الحواري الخارجي والحوار الداخلي.

وقد استخدمنا في كل هذه الفصول الصورة السردية بمعناها الواسع، وذلك لأننا لاحظنا أن لغة الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ تنزع في كل أشكالها السردية منزعا تصويريا يجمع بين "التمثيل" و "التجسيد" و "التجسيم" و "التشخيص" و "الايحاء" والرمز في بعض الأحيان. ولأن كل الأشكال السردية في الخطاب الروائي الواقعي عند (ن م)، متكاملة وظيفيا ودلاليا، سواء أكاد ذلك على المستوى الجزئي أم كان على المستوى الكلي، فقد جاء الفصل السادس كاختبار تطبيقي لما تتميز به لغة نجيب محفوظ من تكامل جزئي وكلي فيما بين الأشكال السردية الأساس، ومن ثمة فيما بين العناصر الروائية، التي تتكامل بدورها لانتاج المعنى والدلالة.

تمهيــد

إن كل الدراسات اللسانية والفلسفية الحديثة [1] ، تكاد تجمع - رغم الاختلاف الجزئي المعرفي لها - على أن اللغة هي التي تبني الوعي الانساني، المادي والمعنوي والروحي، بل هي التي تبني التاريخ وتثري الحضارة الانسانية عبر كل العصور في مختلف المجالات، وذلك لأنها هي مظهر ومخبر الحياة الانسانية، ومظهر ومخبر الوجود كله، بما هو عليه أوبما يمكن أن يكونه.

وإذا كانت النظرة التقليدية الشائعة لوظيفة اللغة لم تخرج - في معالمها الكبرى - عن اعتبارها مجرد وسيلة أو أداة تبليغ واتصال حينا، أو مجرد وعاء تصب فيه الأفكار والمفاهيم حينا آخر، فإن النظرة الوظيفية لها قد تغيرت تماما في القرن العشرين، خصوصا بعد أن تحررت من أسر الرؤية المثالية والتاريخية التقليدية العقيمة التي تعاملت معها تعاملا أفقيا مسطحا.

فكل فلاسفة وعلماء اللغة في القرن العشرين ينظرون إليها بوصفها وسيلة وغاية، حاملا ومحمولا، وسطا ومتوسطا فيه، وبوصفها - باختصار - واجهة الحياة ومخبأ وعيها الذهني والنفسي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي والايديولوجي والحضاري والجمالي، إلخ...

ولذلك فليس بغريب أن يقول عنها الفيلسوف الألماني (ليبنتز) [2] (Leibniz Gottfried Wilhelm) (1646-1716)، قبل الثورة التي عرفتها في القرن العشرين بكثير : "إن اللغة هي أصدق مرآة للعقل الانساني، وأن التحليل الدقيق لمعاني الكلمات يمكننا - خيرا من أي شيء وآخر - من فهم عمليات العقل" [3] ، أو يقول عنها أحد أكبر فلاسفة "نظرية المعنى"

«فتجنشتين»[4] (Ludwig wittgenstein) (1889 - 1915) : "إن حدود عالمي هي حدود لغتي"[5].

على أن ما يعنينا -كدراسي أدب - ليس هو اللغة المعيارية المتواضع على سننها الوظيفية التي تخضع لمنطق الضرورات الخارجية للحياة، وإنما ما يعنينا هو ذلك المستوى النوعي للغة، الذي يتمثل في النظم الكلامية والقولية الرمزية التصويرية أو التعبيرية أو التصويرية والتعبيرية التي تنتجها المخيلة الأدبية بوجه عام، والمخيلة الروائية لنجيب محفوظ - في سياقنا هذا - بوجه خاص، من الأنظمة اللغوية الاجتماعية العامة.

والملمح الأساس لهذه اللغة هو أن طبيعتها ووظيفتها لا تحد بحدود طبيعة وظيفة الأنظمة اللغوية الخارجية التي استمدت منها، ثم استقلت عنها. وإنما تحد طبيعتها ووظيفتها بحدود طبيعة ووظيفة الأدب بوجه خاص. ذلك أن اللغة عندما تنتظم في "النص الأدبي" ، تكتسب حياة جديدة أكثر تألقا وحيوية وعمقا مما هي عليه خارج النص الأدبي، وربما هذا ما كان يعنيه الفيلسوف الألماني الوجودي (مارتن هيدجر)[6] (Martin Hedger) (1889 - 1976)، عندما رأى بأن الشعر هو الذي يكسب اللغة كينونتها الحقة، حيث يقول :«إن في الشعر يتجلى وجود اللغة، واللغة ليست في المقام الأول وسيلة الاتصال، وإنما هي (أساس ما يضمن الوجود في وسط انفتاح الموجود)[7].

وفي سياق الخطاب السردي، نجد أن جل النقاد المعاصرين يتكاملون في منطلق وعي نقدي أساسي مؤداه أن الرواية أو "القصة" ليست هي "المحاكاة التقليدية" التي تقوم على "العرض" أو "التمثيل"، وإنما هي الكلام الأدبي نفسه، الذي لا يحيل على شيء خارجي عنه، بقدر ما يحيل على ذاته، أي

على مظهر "الأدبيـــة" (la littérarité) فـيــه، والتي لا تحـقق إلا بالطريقة التي تعمل بها اللغة[8].

وفي ضـوء اعـتـبـار الـعـمل الأدبي إبداعـا لـغـويا، فـي أي مـسـتـوى مـن مـسـتـوياتـه، وانطلاقـا مـن قنـاعـتنا الـراسـخـة بأهمـيـة دراسـة لـغـة العمـل الأدبي، دراسـة تـطـبـيـقـيـة، تتـمـثـل وتسـتـثـمـر كـثـيـرا من مـفـاهيم وآليات الرصـيد النـقـدي المعـاصـر، فـي مـداخلـه الكـبـرى، "كـالأسـلـوبيـة"[9] (stylistique) و(السـيـمـيائيـة)[10] (Sémiotique) و(التأويلية)[11] (Hermeneutic)، دون أن تنغلق في أحدها أو تفاضل فيها بينها، في ضوء ذلك يأتي موضوع هذه الدراسة التطبيقية بعنوان : "وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقـعي عند نجيب مـحـفـوظ – دراسـة تطبيقية". ذلك أننا نعتقد أن اللغة كائن حي، حيوي، ينمو ويتطور ويأخذ أنساقه المثلى بالاستعمال الحيوي لها. ولكننا نعتقد أكثر أن الذين يبدعون في البنية الداخلية للغة ويجددون في عطائها المادي والمعنوي والروحي والحضاري، ويجـعلون منها – بالنهـاية – "رؤية للعـالم" هم الكتـاب والمبدعون والفنانون على إطلاقهم، لأنهم – هم وحدهم – الذين يسكنون داخل اللغة وتسكن اللغة داخلهم.

ومن قراءتنا المتمثلة، لكل ما أنتجه محفوظ، اتضح لنا أنه أبرز الأدباء العرب المحدثين الذين نذروا أنفسهم للنهوض بوعي المجتمع مجسدا في مختلف أشكال القول الأدبي بوجه عام، وفي اللغة الروائية بوجه خاص.

وقد لا نذهب بعيدا إذا قلنا أن دور كل المجامع اللغوية في العالم العربي لا يساوي شيئا أمام إثراء وتخصيب وتفعيل نجـيـب مـحـفـوظ للغـة العـربيـة داخل أعـمـاله الروائيـة والقصصية. فإلى جيله وإليه على وجه الخصوص، يعود الفضل في "تطويع" و"إثراء" و"تطوير" المظاهر الأسلوبيـة

والوظيفية والدلالية للغة من الداخل، بإخراجها من دائرة التراكيب والصيغ والاستعمالات النمطية الواحدية الاتجاه والدلالة، والتي لا تتجاوز وظائفها التقرير والاخبار أو الاعلام والتعليم أولا، وباخراجها من دائرة الأساليب والتراكيب والصيغ الانشائية والبلاغية الفضفاضة ثانيا، وباخراجها - في أحد أهم أشكال الكلام التعبيري - من تلك الثنائية السلبية التي سادت واقع اللغة العربية، ممثلة في ثنائية الفصحى والعامية ثالثا. فبقدر ما بسط وبسط نجيب محفوظ في بنية اللغة العربية الفصيحة، ونزع عنها وشاح التجريد والتعميم ووسع من خارطتها الاجتماعية، بنزوله بها من علياء خاصة الخاصة، بقدر ما ارتقى فنيا بالمستويات الكلامية المتنوعة التي ينتظمها مفهوم لغة الحياة اليومية ممثلة في اللهجة العامية - على قلتها عنده - التي تفاعلت مع مستويات بنية اللغة العربية لينتج عن ذلك كله نسيج لغوي فني مميز ومتميز اسمه لغة الرواية أو لغة الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ.

لقد دخلت اللغة العربية في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ معترك الحياة المادية المحسوسة من أبوابه الواسعة بحيث لا نجد عنده لغة فرد بعينه أو فئة بعينها أو طبقة بعينها وإنما نجد لغة وعي اجتماعي عام تتنوع مستوياته ومواقعه ورواؤه. مما يجعلنا - بالنهاية - نستنتج أن اللغة الروائية في هذا الخطاب ليست - في واقع الأمر - هي لغة نجيب محفوظ الذي يمتلك موقعا خاصا به وأسلوبا خاصا به، وإنما هي لغة الحياة العامة للمجتمع كما تمثلها وأحسها وانفعل بها نجيب محفوظ.

ولعل إلى هذا كان يشير نجيب محفوظ عندما قال : «أنا أعيش أفكاري في نفس الوقت الذي أعايش فيه الناس

ولا أكتبها... وإنما أكتب عن الناس»[12]، "الواقعية التقليدية أساسها الحياة، فأنت تصورها وتبين مجراها وتستخرج منها اتجاهاتها وما قد تتضمنه من رسالات، وتبدأ القصة وتنتهي وهي تعتمد على الحياة والأحياء وملابساتهم بكل تفاصيلها"[13].

ونحن إذ لا ننكر أن المجال الوظيفي للرواية الواقعية [14] بوجه عام، وللخطاب الروائي الواقعي لنجيب محفوظ، بوجه خاص، يتمثل في التناقضات المادية والمعنوية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والأيديولوجية، التي يزخر بها الواقع المادي المحسوس بعلاقاته المكانية والزمنية والبشرية وبأبعاده المرئية وغير المرئية ، فإننا نرى أن الكفاءة الوظيفية للغة الخطاب الروائي الواقعي إنما تتمثل - أول ما تتمثل - في تحويل ذلك المجال الوظيفي الذي يمثل مادة روائية أولية خام إلى رؤية فنية مؤطرة في صور فنية متنوعة تخاطب فينا كل القوى الادراكية كالنظر واللمس والسمع والذوق والشم والبصيرة الذهنية والوجدانية.

وتأخذ هذه الصور شكل اللوحات الفنية المرسومة المتراتبة في الضيق والاتساع وفي الانفتاح على الداخل (الأطر الباطنية) أو الانفتاح على الخارج (الأطر الخارجية) أو الجمع بينهما معا.

فكون الرواية الواقعية عند نجيب محفوظ أكثر اتصالا بالواقع وتواصلا معه وتغلغلا فيه، لا يعني - بالضرورة - أنها تحاكيه محاكاة خارجية تقوم على وجود أصل وصورة مستنسخة له، كما لا يعني أنها مجرد "انعكاس"[15] (Réflexion) آلي، ساذج له، وإنما هي تعيد بناءه وصياغته وفق المخيلة الابداعية للروائي ووفق الخصائص النوعية المهيمنة على شكل الرواية الواقعية، والأهم من كل

ذلك وفق سلطة عليا هي سلطة اللغة الروائية التي بها ومن خلالها يتمثل الروائي خصائص النوع الأدبي وفلسفته ومنهجه، وبها ومن خلالها يتمثل المادة الروائية الأولية الخام، أي أن الروائي يستقبل الواقع الذاتي أو الموضوعي الخارجي وينفعل به ويعدل في معطياته ويصفيه من بعض الشوائب الضالة أو النتوءات الزائدة، ويمركزه في مجال دلالي معين يتسق معه بوصفه لغة، ثم يمثله ويجسد حركته ويشخص دلالته بوصفه أيضا لغة. فالواقع إذا ليس إلا ما تنتجه اللغة سواء في حالة استقباله أو في حالة إرساله كخطاب روائي. وربما لهذا قيل في سياق سلطة اللغة : "ثق بالقصة ولا تثق بالقاص".

ولعل هذا ما جعل كثيرا من الروائيين الواقعيين الانتقائيين الذين يبدو أن نجيب محفوظ قد نهج نهجهم، وإن لم يلهج بلهجتهم، يلحون على أن الفن الروائي إنما هو فن بناء "الصورة"، فهذا (هينري جيمس) (H. James) (1843 - 1916) يقول : "وحيث نتجول في عالم مبارك لا نعرف أي شيء فيه إلا عن طريق الأسلوب... وحيث تكون الصورة أسمى من الشيء نفسه، حيث الفن يصنع الحياة"[16]، وهذا الروائي الواقعي التصويري التعبيري الفذ (فلوبير) يقول متغنيا بتحول الواقع الخارجي إلى رؤية داخلية : "على الواقع الخارجي أن يدخل فينا ويجعلنا نكاد نصرخ لكي نحسن تصويره"[17]. ومن ثمة فإذا كان ما يقوله الخطاب الروائي الواقعي لنجيب محفوظ مهما فإن الأهم منه هو "كيف" تحقق القول نفسه داخل الخطاب الروائي الواقعي، وما الذي تعمقه في عينا كيفية تحقق القول؟؟ ونحن إذ نؤسس موضوعنا على هذه الصيغة النوعية "كيف"، فلأننا نرى أن الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، على وجه الخصوص، غالبا ما تناولته الدراسات التي كتبت عنه

من منطلق كمي، توثيقي، أساسه صيغة "ماذا" هنالك من مضامين اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو أيديولوجية، وهل لنجيب محفوظ موقف أيديولوجي ما، وإن كان فماهو؟!... فباستثناء الدراسة القيمة بعنوان : "بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ " للباحثة سيزا قاسم، لانجد من بين عشرات الكتب ومئات المقالات دراسة واحدة تحسن الانصات إلى النصوص الروائية وتستغرقها محاورة لغتها وهي تعيد إنتاج رؤية الروائي للواقع الذي فتن الجميع، «وكانت الخلاصة العامة لذلك أن عرفنا الكثير عن محيط ومحتوى أعمال نجيب محفوظ الروائية، ولكننا لم نعرف – إلا في حالات نادرة وعرضية – أدبية هذا الأدب، وشكله اللغوي، وخصائصه الروائية في سياق هذا الشكل... ورؤيته الداخلية»[18].

وقد تنبه إلى ذلك الدكتور جابر عصفور في دراسة مركزة بعنوان : "قراءة في نقاد نجيب محفوظ، ملاحظات أولية"[19]، حيث يبدأ وينتهي بمكاشفة جريئة مؤداها أن نقاد نجيب محفوظ – أو أغلبيتهم على الأقل – لم يدرسوا الفن الروائي لنجيب محفوظ من داخله، وإنما درسوا ما يحيط به من الخارج، يقول : "وبقدر ما يلفتنا هذا العنصر التكويني إلى أن نقد نجيب محفوظ لا يمكن أن ينفصل عن صراع "أنظمة اعتقاد" تقع خارجه، فإنه يلفتنا إلى معضلة لا تزال تربك ناقد نجيب محفوظ في محاولة إقامة توازن بين ذاته القارئة وموضوعه المقروء"[20].

ونحن إذ نقدر كل الجهود النقدية التي كان الخطاب الروائي الواقعي لنجيب محفوظ موضوعا كليا أو جزئيا لها، فإننا نرى أن ما أشار إليه الدكتور جابر عصفور بـ : "فوضى" النقد حينا، و"صراع أنظمة الاعتقاد" حينا آخر، مبعثه غياب منهج نقدي تطبيقي يصف ويحلل ويفسر

ويؤول الطريقة التي تؤدي بها اللغة الروائية وظيفتها الفنية لإنتاج الدلالة والمعنى، في سياق المفارقة القائمة بين ما هو كائن وما يجب أن يكون.

وهذا - على وجه الدقة - ما حاولت أن تقوم به هذه الدراسة التي تهدف - زيادة على ذلك - إلى الاسهام في بلورة منهج نقدي تطبيقي من شأنه أن يعمق وعينا بإنتاجية النصوص الأدبية العربية، حديثة كانت أم قديمة.

وبما أن الدراسة النصية التطبيقية تقتضي الغوص في أعماق النص على نحو رأسي تضيق فيه مساحة النص الروائي، على عكس الدراسة الاستعراضية الأفقية، فإننا لجأنا إلى الانتقاء والنمذجة في دراستنا لوظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي، وذلك في الروايات الآتية:

1 - القاهرة الجديدة، مكتبة مصر، القاهرة، ط : 9 / 1974

2 - زقاق المدق، مكتبة مصر، القاهرة، ط : 7 / 1972

3 - بداية ونهاية، مكتبة مصر، القاهرة، ط : 10 / 1976

4 - بين القصرين، مكتبة مصر، القاهرة، ط : 9 / 1972

5 - قصر الشوق، مكتبة مصر، القاهرة، ط : 8 / 1971

6 - السكرية، مكتبة مصر، القاهرة، ط : 7 / 1976

ومع أن الدراسة التطبيقية لا يغني عنها وصفها نظريا، فإن محاورتنا للنصوص الروائية التي كانت محل تطبيق، تقوم على مجموعة مرتكزات أساسية، تتكامل فيما بينها إجرائيا ومنهجيا، من أبرزها :

1 - المستوى الوصفي : وهو - إجمالا لا تفصيلا - يتمثل في تركيبنا لبطاقة تعريف بالنص المقدم أو المتمثل من حيث طبيعة شكله اللغوي، ومن حيث العنصر أو العناصر الروائية الأبرز التي تمثل مجاله الوظيفي والدلالي، آخذين بعين الاعتبار السياق الروائي المظهر والمضمر الذي ورد فيه هذا النص أو ذاك.

2 – **المستوى التحليلي** : بعد أن نكون قد عرفنا بسطح النص وبأفق الاتجاه الدلالي الذي يعمل فيه، ننتقل إلى تحديد ما يمكن أن نسميه (بمساقط الضوء فيه)، أي العناصر والوحدات اللغوية الأكثر تأثيرا في تشكل النص والأكثر استقطابا لدلالته الداخلية غير المعلنة بشكل مباشر على سطحه، فنحلل وظيفتها من حيث علاقاتها ببعضها ومن حيث علاقاتها بما يأتي في ركابها من عناصر ووحدات لغوية أخرى تثري مجالها الوظيفي والدلالي معا، كما نحلل كيفية بنائها للعنصر الروائي الأظهر في النص، سواء تعلق الأمر بالآليات الاجرائية التقنية التي تتيح له أن يتخلق ويتشكل على الصورة التي أرادها له الروائي، أم تعلق – وهذا هو الأهم في رأينا – بالمنتوج الدلالي للغة النص الذي هو محل الوصف والتحليل والتعليل.

3 – **المستوى التأويلي** : وهو يتمثل في أن عبقرية اللغة الروائية عند نجيب محفوظ تقول ما لا نتوقع أن تقوله للوهلة الأولى، بل إنها في كثير من الأحيان تخدعنا وتلعب بتوقعاتنا وتكرس فينا وهم المرجع الخارجي المباشر الذي تقوله في ظاهرها، والذي يشغل آفاق توقعنا بحكم المجال الوظيفي الخارجي لها. ومن هنا تأتي ضرورة الوعي، ، ثم الوعي بكيفية القول نفسها لأنها هي التي تسمح لنا بأن لا نتلاشى في النص كما أنها هي التي تؤشر لمنشأ الدلالة الفنية أو القول المضمر الذي يمثل الدلالة المركزة للخطاب الروائي في سياقه الجزئي وفي سياقه الكلي.

ويمكن أن نختزل الجهد التطبيقي بهذه الدراسة فنصفها بأنها : (قراءة وصفية تحليلية تأويلية)، لوظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، فإن وفقنا فذلك ما نريد وإن لم نوفق فقد يكون لنا في ذلك عبرة تدفعنا أكثر لتدارك الثغرات والنقائص التي لا ننزه أنفسنا عنها.

- نظرية الأدب رينيه ويلك، أوستن وارين، تر : محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، سوريا، دمشق 1972 دراسة الأدب من الداخل، ص : 204-179.

Micheal Riffaterre, essais de stylistique structurale, présentation et traduc- (9) tions de Daniel Delas. Nouvelle bibliothèque scientifique dirigée par Fermand, Braudel Flumarion, Paris 1971, P: 65-112.

- نظرية الأدب (سابق) ص : 223 - 273.

- الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، عبد السلام المسدي الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس 1977، ص: 47-68/212-226.

- فصول (الأسلوبية) مجـ : 5، عـ : 1، أكتوبر - ديسمبر 1984، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ص : 47-68/212-226

(10) المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم انجليزي عربي، د : محمد عناني ، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة 1996، ص. 179-153.

- عالم الفكر (دورية متخصصة) مجـ: 24، عـ: 3، يناير - مارس، الكويت 1996 (حول إشكالية السيميولوجيا (السيمياء)، د : عادل فاخوري، ص : 187-179) (السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير، محمد إقبال عروي ص: 189 - 204)

(11) المصطلحات الأدبية الحديثة (سابق) ص : 111 - 130

- فصول (مناهج النقد الأدبي المعاصر) جـ: 2 (سا) (الهرمنيوطيقا)، ومعضلة تفسير النص، د: نصر حامد أبو زيد، ص : 141 - 158) (التناول الظاهري للأدب، نظريته ومناهجه، روبرت ماجليولا، تر : عبد الفتاح الديدي، ص : 192 - 181)

(12) أتحدث إليكم (مجموعة أحاديث لنجيب محفوظ)، دار العودة، بيروت، لبنان 1977، ص :140 .

(13) الرجل والقمة، جـ : 1، فاضل الأسود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1989، ص : 235

(14) أنظر في ذلك :

- Fammy Daleuze et Daniel Ferres, literature et réalisme, ed, du seuil, Paris 82, PP. 11-44/47-80.

مصادر ومراجع التمهيد

(1) اللسانيات وأسسها المعرفية، د: عبد السلام المسدي، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص : 23-45/42-109/58-131.

- مجلة "عالم الفكر"، مج :2 عـ :1 أبريل - يونيو، الكويت 1971 (حضارة اللغة د: أحمد أبو زيد، ص : 11-31)، (اللغة والمنطق في الدراسات الحالية، د: عبد الرحمن بدوي، ص: 65-90).

- فصول (مناهج النقد الأدبي المعاصر) جـ : 1، عـ :3، أبريل 1981، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (السيميو طيقا، مفاهيم وأبعاد أمينة رشيد، ص : 41-51) (سيميولوجيا اللغة، إميل بنفنست، تر : سيزا قاسم، ص : 55 - 64.

- فصول، (النقد الأدبي والعلوم الانسانية) مـجـ : 4، عـ : 1، أكتوبر – ديسمبر 1983 (اللغة والنقد الأدبي، تمام حسان، ص : 116 - 140).

(2) الموسوعة الفلسفية، جـ : 2، د : عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، لبنان، 1983، ص : 378-396

(3) عالم الفكر (سا) ص : 80

(4) الموسوعة الفلسفية (سا) ص : 119 - 121

(5) فصول (الحداثة في اللغة والأدب) مج : 5، عـ : 4، ج : 2، يوليو – سبتمبر، القاهرة 1985، ص : 53

(6) الموسوعة الفلسفية (سا) ص : 597 - 609

(7) نفسه، ص : 607

(8) أنظر في هذا المجال :

- Roman Jakobson, essais de liguistique générale.t.1 (traduit de l'anglais par : Nicolas Ruwet. ed. de minuit, Paris 1963. P: 210 - 220.
- Gerard Genette, figures II, ed. du seuil, Paris, 1969. P: 49-69.
- Roland Barthes, poétique du récit, ed, du seuil Paris 1977 P: 7- 52.
- Tzvetan todorov,litterature et signification, ed,Larousse,Paris 1967.P:49.
1966, P:- T. Todorov, qu' est ce que le structuralisme,ed, du seuil Paris
108-109.

- موسوعة المصطلح النقدي، مجـ 3، تر : د. عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان 1983، ص :15 - 132

(15) فصول (مناهج النقد الأدبي المعاصر جـ 1)، عـ 2، يناير 1981، ص : 78 - 83

(16) موسوعة المصطلح النقدي (سا) ص : 100.

(17) نفسه ص : 103

(18) بناء الشخصية الرئيسية في روايات محفوظ عثمان بدري، دار الحداثة، بيروت، لبنان 1986، ص : 9

(19) فصول (مناهج النقد الأدبي المعاصر) جـ : 2 عـ :3 (سا) ص : 161 - 177

(20) نفسه 177.

الفصـــل الأول

المؤشرات الأولية الوظيفية اللغة في بناء دلالة الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ

1 – مؤشر العنونة الروائية الخارجية

1 - 1 – أهمية العنونة

1 - 2 – وظيفة العنوان في بناء دلالة الخطاب الروائي الواقعي : (نماذج ودلالات)

2 – مؤشر أسماء الشخصيات الروائية في الخطاب الروائي الواقعي

2 - 1 – أهمية أسماء الشخصيات الروائية

2 - 2 – وظيفة أسماء الشخصيات الروائية في بناء دلالة الخطاب الروائي الواقعي : (نماذج ودلالات).

1 – مؤشر العنونة الروائية الخارجية :

تجمع بعض الدراسات النقدية الحديثة[21] على أن الموضوع الأساسي لعلم الأدب، ليس هو الأدب بمفهومه التقليدي الشائع، وإنما هو صفة أو خاصية (الأدبية) (La littérarité)، بوصفها هي التي تحقق الخصائص النوعية التي تجعل من العمل الأدبي نشاطا إبداعيا نوعيا متميزا عن غيره من الأشكال المعرفية الأخرى، وإن وظفها واستثمر خصائصها.

وبما أن موضوعنا هو الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، فإننا يمكن أن ننطلق من فرضية رولاند بارثس (R.Barthes) التي مؤداها أن : "الواقع القصصي المقصود لا يشاكل الواقع المادي ولا يحاكيه وإن بدا كذلك وحصل عند القارىء، شعور من هذا القبيل. فسواء جارينا بعض الدارسين في القول إن للأدب صفة المشابهة من بعض الجوانب (Iconique) أو (المفارقة) (Décalage) أو (النفي) (Dénégation) ، فإن ما ينتهي إلينا ونطلع عليه إنما هو صدى الواقع (Effet de Réel)، ومداره أن المدلول الواقعي يختفي من الدال ليصبح الواقع مدلول الدلالة الحافة فيستوي الملفوظ القصصي قائما في ذاته مقام الواقع مسميا نفسه الواقع داعيا القارئ إلى التواطؤ معه وعده واقعا استنادا إلى عقد إئتماني ينبني على قواعد وسنن ضبطها هامون في دراسة مختارة عنوانها "الخطاب الملزم"[21]" .

وما من شك في أن "أدبية الأدب" تقوم – أساسا – على الوعي اليقظ بالوظيفة النوعية التي تؤديها اللغة لإنتاج (دلالاته) أو (رموزه) أو (معانيه)، وذلك لأن (اللغة هي ضرورة الحياة البشرية وصانعة رحلة الانسان الطويلة على الأرض)[23]، ولأن (الحياة الانسانية حياة لغوية) [24] في أي مظهر من مظاهرها. ورفعا لأي التباس فإننا لا نعني باللغة

مطلق اللغة، وإنما نعني تلك المنظومة الكلامية الرمزية التي تولدها المخيلة الأدبية من النظام أو الأنظمة اللغوية العامة.

والمفترض - بدءا - في هذه المنظومة الكلامية الرمزية التخيلية أن تتميز بقابلية تجاوزها للأنظمة الكلامية الخارجية المجمع عليها بشكل ما من الأشكال.

وفي هذا السياق فقد لفت اهتمامنا ما تتمتع به اللغة الروائية في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ من قدرة وظيفية على إنتاج الدلالات والمعاني المخبوءة فيما وراء الأبنية السطحية الخارجية لها.

وإذا كان لكل الأعمال الأدبية مفاتيح أولية تؤشر للعالم الدلالي في خطابها، فإن أبرز مفتاحين مؤشرين لوظيفة اللغة في إنتاج دلالة الخطاب الروائي الواقعي، يتمثلان في مؤشر العناوين التي وسمت بها روايات نجيب محفوظ الواقعية، وفي دلالة أسماء الشخصيات الروائية، بوصفها علامات "سيميائية" تجمع في آن واحد بين الدلالة التجريبية الواقعية التي يوهم بها الخطاب الروائي، وبين الدلالة الرمزية التي تتجاوز ما هو متوقع منها للوهلة الأولى.

1 - 1 - <u>أهمية العنونة</u> :

من قراءتنا لمختلف الروايات التي تكون الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، تبين لنا أن المخيلة السردية في هذا الخطاب مخيلة دلالية ثرية بالمعاني ومعاني المعاني المخبوءة فيما وراء المظهر اللغوي الخارجي للنص الروائي. فكل العناصر الروائية المشيدة للنباء الروائي كالشخصيات الروائية، في سياقها الخاص والعام، الخارجي والداخلي، الساكن والمتحرك، والأحداث والوظائف الأساسية أو الفرعية، المتوالدة على نحو سببي متماسك في سوابقه

ولواحقه، والعلاقات المكانية والزمنية المتنوعة المستويات، تبدو محملة ومشحونة بمحيط دلالي خصب يكون رؤية "مفارقة" "Paradoxe"[25] للعالم، سواء تعلق ذلك بعالم المجتمع المصري الذي يبدو هو المجال الوظيفي المباشر للخطاب الروائي، أم تعلق بالمجتمعات الاحتمالية الموجودة ضمنا في هذا الخطاب، خصوصا تلك التي تدعى في المحافل الدولية بـ (العالم الثالث)، ومن باب أولى وأخص مجتمعات العالم العربي والاسلامي التي تشملها - وإن لم تعنيها - رؤية نجيب محفوظ، لكونها جميعا في منظوره، مجتمعات يقهرها التخلف المادي والمعنوي والحضاري المركب، بنفس القدر الذي تقهرها فيه أنظمة حكم مؤسسة تأسيسا فوقيا مستبدا لا علاقة له بحياة الناس وبهمومهم وتناقضاتهم وتطلعا تهم إلا عندما تكون مجالا حيويا للاستغلال في أبشع صورة.

إن أولى أبجديات دلالة الوظيفة التركيبية أو الدلالية التي تؤديها اللغة في الخطاب الروائي، تتمثل في تفكيك ثم (تفسير وتأويل)[26] بنية العناوين الخارجية المعلنة عن هوية هذا العمل الأدبي أو ذاك [27]. فخلافا لما كان عليه قديما، تطور مفهوم العنونة والوسم في العصر الحديث تطورا مذهلا شمل الكم والكيف معا. فقد احتل مركز الصدارة في نشر وتسويق الكتب والمجلات والصحف والأفلام، وغيرها مما له علاقة مباشرة أو غير مباشرة بتسويق المعرفة التي تتراكم من يوم لآخر، وبأهداف لاحصر لها، لعل أبرزها تشويق القارئ أو السامع أو المشاهد وجذب اهتمامه وتركيز وعيه بأهمية ما يتلقاه.[28]

إلا أن البناء اللغوي للعنوان في شتى أشكال الخطاب الأدبي يؤدي وظائف فنية تتجاوز دائرة الوظائف "البراجماتية" ممثلة في لفت الانتباه والاخبار والاعلام، فهي

تفسر طبيعة الاتجاه الفني للكاتب، كما تؤشر لخصائص النوع الأدبي التي تبدو أكثر بروزا عند هذا الأديب أو ذاك، والأهم من كل ذلك أنها تستطيع - إذا أحسنا استثمارها - أن تكون مؤشرا أوليا مهما يستقطب داخله آفاق البنية الدلالية المركزية أو الأساسية التي يقوم عليها البناء الروائي كله.

وإذا كانت الدراسة التطبيقية للعنوان غائبة، مطلقا في النقد العربي الحديث والمعاصر، فإن هناك بعض المحاولات النظرية التي تنبهت لذلك، مستلهمة ما وصلت إليه الدراسات الأسلوبية الحديثة في الغرب من تطور في هذا المجال.

وفي هذا السياق يرى أحد النقاد أن "علم اللغة النصي - يبحث ضمن ما يبحث - في العلاقة بين مضمون النص وعنوانه، وينطلق في ذلك من أن عنوان النص يتأثر باعتبارات (سيميولوجية) و(دلالية) و(براجماتية) فللعنوان- بما في ذلك العناوين الفرعية - قيمة سيميولوجية وإشارية تفيد في وصف النص ذاته" (29).

ومع أن المفاهيم التي ميزها (بيرس) (CH.S. peircie)، ممثلة في (المؤشر) (Index) و(الأيقون) (Icône) و(الرمز) (Symbole)، ذات أهمية في فهم منطق العنونة، إلا أننا : "نجد أن بعض العناوين النصية تخضع لعوامل خاصة "(30). وفي السياق نفسه يرى الدكتور صلاح فضل بأنه عن "طريق العنوان تتجلى جوانب أساسية أو مجموعة من الدلالات المركزية للنص الأدبي، مما يجعلنا نسند للعنوان دور "العنصر الموسوم سيميولوجيا في النص، بل ربما كان أشد العناصر وسما، ويصبح الشروع في تحليل العنوان عندما يتعلق الأمر باعتباره عنصرا بنيويا يقوم بوظيفة جمالية

محددة، وذلك مثل الاشارة إلى شخصية أو شخصيات محورية كما نرى مثلا في "دون كيشوت" أو "الحرافيش" أو إلى مكان يشمل مساحة هامة في فضاء النص الروائي مثل "زقاق المدق" أو "مدينة بلا قلب" أو إلى أحداث تمثل مؤشرا يحدد الطابع الفكري أو الأيديولوجي للنص مثل : "الحرب والسلام" أو "موسم الهجرة إلى الشمال"، كما يقوم العنوان يدور الرمز الاستعاري المكثف لدلالات النص مثل : "مقتل القمر" أو "رحلة السندباد" إلى غير ذلك من الوظائف الدلالية والجمالية. أما إذا أشار العنوان إلى أمر غائب في النص فإن التقابل بينهما يمكن أن يصبح هو البنية المولدة للدلالة والجديرة بأولوية التحليل" [31].

1 - 2 - وظيفة العنوان في بناء دلالة الخطاب الروائي الواقعي : (نماذج ودلالات)

تتمثل المهارة الفنية لنجيب محفوظ في استخدامه للغة الروائية، استخداما وظيفيا بنائيا ودلاليا يتسق وينسجم مع خصائص النوع الأدبي الذي تنتمي إليه أعماله الروائية، ممثلا في الرواية الواقعية، من جهة، ويتسق وينسجم مع الرؤية الفنية التي يجسدها ويفسرها في آن واحد هذا الخطاب من جهة ثانية.

وفي سياق ذلك فإن كل عناوينه الواقعية ذات المنزع المكاني الاجتماعي (القاهرة الجديدة، زقاق المدق، خان الخليلي، بين القصرين، قصر الشوق، السكرية) وذات المنزع المكاني النفسي (السراب) والدرامي الزمني (بداية ونهاية)، لا تقتصر وظيفتها على تأسيس وتحديد المضمون الواقعي الاجتماعي، وإن كانت هذه أولى وظائفها الدنيا البسيطة، وإنما هي تبدو بمثابة "الجملة النواة" التي تتوالد منها وتتكامل وتكتمل على ضوئها كل المكونات الأساس للبناء

الروائي ممثلة في المكان والزمن والشخصيات والدلالة الفنية التي تولدها هذه العناصر الروائية نفسها، مما يغرينا بافتراض مؤداه أن الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ يولد في عناوين رواياته.

والواقع إن من يقرأ هذه العناوين قراءة عابرة قد لا يستوقفه فيها ما يستحق الوقوف عندها، فهي - بمنطق هذه القراءة - في أغلبها عناوين مكانية حسية تقوم على منطق الجملة الاسمية البسيطة، التي لا مجال فيها للتجريد أو الاستغراب أو الاندهاش، من حيث التركيب اللغوي، وتقوم على منطق العنوان (اللافتة) الذي يتجه لاستثارة مجال الادراك البصري أكثر من أي مجال آخر.

ولعل أقصى ما يمكن أن تعطيه للقارئ العابر لا يخرج عن:

1 - أنها تكرس عملية "الايهام" بحضور الواقع المادي الموضوعي الخارجي، فهي بهذا عناوين مظهرة لمرجع خارجي -باستثناء بداية ونهاية-.

2 - أنها تؤسس ذلك المرجع المعلن عنه بشكل إطاري محدد إن لم نقل أن الاطار المعلن عنه إطار مغلق النعوت والمنعوتات.

3 - أنها تؤسس العناصر الروائية الثلاثة التي تقوم عليها نظرية الحكي بوجه عام، وتتميز بها الرواية الواقعية بوجه خاص، ونعني بذلك المكان والحدث والشخصية، وإن كان عنصر المكان هو أظهرها.

إلا أننا حين نقرأ هذه العناوين قراءة قصدية وليست قراءة عابرة، فسيبدو أن الأمر ليس بهذه البساطة، وسيتضح أن الوظائف البسيطة السابقة لهذه العناوين تتكامل وتتفاعل فيما بينها لتوليد آفاق دلالية متنوعة

تتكامل بدورها لإنشاء "رؤية العالم" [32] (Vision du monde) في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، خصوصا إذا فككنا هذه العناوين اللافتة في ضوء تفكيك الخطاب الروائي وذلك لأن تركيب دلالة العنوان بمعزل عن التخلق النصي لا معنى له أو أنه لا ينتهي بنا إلا إلى مجرد فروض تخمينية ظنية. وإذا فسوف نقرأ (نصف، نحلل، نفسر، نؤول) هذه العناوين بوصفها عناصر تركيبية ودلالية "مفسرة" - بفتح السين ومفسرة - بكسر السين - في آن واحد.

1 - 2 - 1 - "القاهرة الجديدة = تجسيد وتفسير -معا- مفارقة التغير في سياق القهر الخاص والعام معا :

لتقديم هذا العنوان نقول أنه يعد أول عنوان روائي واقعي تأسيسي يؤشر لميلاد اتجاه فني جديد عند نجيب محفوظ يتمثل في الاتجاه الواقعي الاجتماعي، مميزا عن الاتجاه التاريخي الرومانسي ممثلا في الروايات الأولى التي صدرت لنجيب محفوظ وهي : (عبث الأقدار، كفاح طيبة، رادوبيس).

وقد لا نكون مبالغين إذا قلنا بأن عنوان القاهرة الجديدة، هو "النواة" الأساس التي توالدت منه كل عناوين روايات نجيب محفوظ اللاحقة بوجه عام، وعناوين رواياته الواقعية بوجه خاص.

فمع بعض الإستثناءات الجزئية للعنوان المكاني النفسي المختزل (السراب) والعنوان "الزمكاني" "بداية ونهاية"، نجد أن كل العناوين الأخرى : (زقاق المدق، خان الخليلي، بين القصرين، قصر الشوق، السكرية)، عبارة عن لافتات جزئية "محتواة" داخل هذا العنوان، وإن تميزت عنه - رغم احتوائه

لها – بكونها الخاص الذي يجعل منها كائنات عينية لا تعادل إلا نفسها.

أما إذا أردنا تفسير وتأويل دلالة هذا العنوان فإنه بإمكاننا أن نقول عنه بأنه عنوان مكاني مظهر وزمكاني مضمر، يجمع بين المطلق والمقيد، أي بين العام والخاص، وبين الظاهر والباطن في آن واحد، فجزؤه الأول عبارة عن لافتة مكانية معرفة تشير إلى إطار مكاني مديني عام هو : "مدينة القاهرة" بوصفها هي المركز الذي يستقطب حياة المجتمع المصري كله.

إلا أن إسم "القاهرة" الذي يفيد العموم، يقيد في الجزء الثاني ويأخذ خصوصيته وتميزه في الصفة الزمكانية أي "الجديدة" التي تعين وتشخص القاهرة بوصفها هي موضوع رؤية الروائي في سياق التحول والتغيير والتغاير من وضع إلى آخر.

وقبل التوسع في تفسير وتأويل هذا المؤشر النواة، نشير إلى نقطتين، تتمثل الأولى في أننا طبقنا عليه وعلى غيره من العناوين الأخرى، مفهوم : "التأويل بالإحالة" [33] وتتمثل الثانية في أننا فسرنا وأولنا دلالة هذ العنوان في ضوء تمثلنا للنص الروائي كله من الداخل. فقراءتنا الأفقية والرأسية لهذا النص كشفت لنا على أن هناك بدائل أخرى كثيرة داخل النص الروائي، كان يمكن لنجيب محفوظ أن ينتخب منها عنوانا مناسبا لهذه الرواية، سواء منها ماإتصل بالدلالة على الزمن الخارجي التاريخي مثل "القاهرة 30"، وذلك لأن أحداث الرواية تجري في عشرية الثلاثينيات، أو "القاهرة الحديثة" أو القاهرة الآن"، أو مااتصل بالشخصية الروائية المفتاحية الأساس في النص الروائي، مثل : "شلل الأب" " أو مااتصل بدلالة البنية

الوظيفية التي يقوم عليها الحدث الروائي، مثل : "الصعود والسقوط" أو ما اتصل بالدلالة السياسية الخارجية للحدث الروائي، مثل : "فضيحة في القاهرة " - وهو العنوان الذي أخرجت به هذه الرواية في أحد السناريوهات - .

إلا أن نجيب محفوظ إختار عن قصد أن يكون عنوانه على ماهو عليه " القاهرة الجديدة " وذلك لأن هذا التركيب يمتلك مرونة وقابلية للتشكل والتشاكل المكاني والزمني والدلالي من جهة. كما يبدو محتوي لكل البدائل الاحتياطية الأخرى من جهة أخرى.

فإسم "القاهرة" نفسه مشكل تشكيلا مكانيا وزمنيا دلاليا في كل تحولاته الصرفية والنحوية، ففي سياق صيغ الفعل نجده مشتقا من : (قَهَرَ - يقهر - قهرا)، وفي سياق صيغ الفاعل وما قام مقامه نجد : (قاهر - قاهرة - قاهرون - قاهرات) وفي سياق صيغ المفعول نجد : (مقهور - مقهورة - مقهورات).

ومن جهة أخرى فإن "القاهرة" بوصفها حيزا مكانيا عاما، يتضمن - بالضرورة - الامتداد، أي الزمن الهندسي الكمي الذي يقوم على المقاييس المتواضع عليها في حساب الأطوال والمساحات والأحجام والكتل، وبوصفها تنظيما إجتماعيا وعمرانيا وحضاريا متولدا عن جهد الإنسان، قاهرا كان أم مقهورا، أو هما معا، وبالتالي فلا يمكن، بل يستحيل أن نتصورها كمكان بمعزل عن الزمن الإنساني والإجتماعي الذي هو أساس وشرط وجودها.

والواقع أن ما كان يشغل بؤرة إهتمام نجيب محفوظ، وهو بصدد إخراج هذا المولود الروائي البكر : (القاهرة الجديدة)، من مجال الوجود بالقوة إلى مجال الوجود بالفعل،

هو تجسيده وتشخيصه لوظيفة التغير في سياق القهر العام، كما يدل على ذلك إسم "القاهرة"، وفي سياق القهر الخاص الذي شخصته وأوحت به صفة "الجديدة" التي خصت القاهرة بنعت إستعاري كنائي، زمكاني، لا تقتصر وظيفته الفنية على تميز القاهرة التي يعنيها نجيب محفوظ في الحاضر من نقيضها الضمني في الماضي أي (القاهرة القديمة)، وإنما هو - نعت الجديدة - يفتح آفاقا دلالية متنوعة، تتكامل فيما بينها مشكلة بذلك رؤية فنية تأسيسية ستتغذى منها كل الحقول الدلالية لنجيب محفوظ في رواياته الواقعية اللاحقة وتتمثل هذه الرؤية في مفارقة التغير الناتجة عن القهر في السياق العام وفي السياق الخاص.

وفي هذا السياق - وهو سياق دلالة النص الروائي من الداخل - فإن الوظائف الجزئية التي يؤديها هذا العنوان انطلاقا من "التأويل بالإحالة" تتمثل في :

أ - التمييز بين الواقع في سياق الماضي البعيد ممثلا في: "القاهرة القديمة" التي كانت موضوعا للرواية التاريخية عند نجيب محفوظ، وبين الواقع في سياق الحاضر، وذلك لأن دلالة القهر في القاهرة الحديدة تستدعي ضمنيا دلالة القهر في الماضي البعيد [34].

ب - التمييز بين الإتجاه الروائي القديم ممثلا في الرواية التاريخية الرومانسية وبين الإتجاه الواقعي الإجتماعي الجديد الذي استقر عليه نجيب محفوظ.

جـ - يحيلنا هذا العنوان على نوع من "الوعي الجديد"، الفكري والأيديولوجي الذي أسسته وأنتجته "جامعة القاهرة"، التي - ربما - كان يعنيها نجيب محفوظ ضمن ما كان يعنيه بهذا العنوان، بوصفها - في ذلك الوقت - هي

الموقع المعرفي المتميز الذي جسد شتى أشكال الصراع المحتدم بين القديم والجديد وبين الحاكمين والمحكومين وبين ماهو قائم وماثل للعيان في السياق السلبي وما يجب أن يكون في السياق الإيجابي ولكنه يظل معلقا.

د - إلا أن الدلالات السابقة تأتي بوصفها دلالات إحتمالية حافة أو محيطة بالدلالة المركزية التي تتمثل في أن القاهرة الجديدة "رمز فني " [35] ، زمكاني " لصيرورة " القهر الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والحضاري في السياق العام للمجتمع، وفي السياق الخاص ممثلا في " الطبقة البرجوازية الصغيرة " التي تتمثل وظيفتها الأساس عند نجيب محفوظ في التغير المكاني من " تحت " إلى " فوق " والزمني من " الماضي والحاضر " إلى " المستقبل " الوهمي الذي ما أن يتراءى حتى يتلاشى، لتجد نفسها بالنهاية ولأسباب كثيرة - سنقف عليها لاحقا - أنها لم تكن فاعلا حرا في ممارستها للتغير البناء الهادف إنما مارست التغير بوصفها مفعولا به، ومن ثمة فما حققته إنما هو " مفارقة التغير " وليس التغير [36] ، وإذن فالعنونة عند نجيب محفوظ لم تبق رهينة السياق الخارجي للواقع المكاني والزمني والبشري والقيمي الذي تشير إليه، وإنما حولت ذلك السياق إلى دلالة فنية لا تكافىء إلا ذاتها داخل النص الروائي.

1 - 2 - 2 - "زقاق المدق" : دلالة الشقاء الخارجي والداخلي في غياب الهوية الخاصة والعامة :

إذا كان العنوان السابق قد جمع بين العام والخاص، بوصفه عنوانا تأسيسيا، فإن هذا العنوان يبدو أقل تعميما وأكثر تخصيصا. وباللغة السينمائية يمكن القول بأننا في

"القاهرة الجديدة" و "السراب" و "بداية ونهاية" أمام صورة تبدو كأنها "مأخوذة عن بعد"، في حين أن العناوين الأخرى : (زقاق المدق، خان الخليلي، بين القصرين، قصر الشوق، السكرية) أقرب إلى مفهوم "الصورة المأخوذة عن "قرب". وككل العناوين الواقعية لنجيب محفوظ فإن عنوان (زقاق المدق) يقوم على إبراز المكان الروائي، بوصفه نسقا اجتماعيا خاصا. وإذا كانت وظيفة "الايهام" بالواقع الخارجي الموضوعي قد جاءت في القاهرة الجديدة، على نحو جزئي، فهي هنا تتم على نحو كلي يشمل الجزء الأول والثاني من العنوان.

فزقاق المدق صورة لفظية وخطية وصوتية تشير إلى "معلم" تاريخي وجغرافي وحضاري واجتماعي معروف عند أهل المحل.

ولكن المخيلة اللغوية للروائي قد أعادت إنتاجه وحولته إلى رؤية فنية مفتوحة على كل الأزقة والحارات والمسارب التي هي في حكم رؤية الروائي له، سواء كانت موجودة أو يحتمل وجودها بمصر أم كانت موجودة أو يحتمل وجودها خارج الحدود الاقليمية التي لا تتطابق دائما مع حدود المخيلة الأدبية.

وربما إلى هذا يشير الدكتور محمود الربيعي قائلا : «إن رواية المدق»، لنجيب محفوظ، وما تشتمل عليه من شخصيات كشخصية حميدة، وعباس الحلو، والمعلم كرشة، وحسين كرشة، وعم كامل، وبقية الشخصيات ليست صورة وصفية لذلك الكيان المادي المعروف بنفس الاسم في مدينة القاهرة القديمة بما فيه من عناصر بشرية، وهذه العناصر البشرية التي تضطرب في الرواية إنما هي شخوص جديدة خيالية رمزية فنية... من صنع نجيب محفوظ» (37).

فكلمة "زقاق" لو وردت في سياق آخر، غير السياق الأدبي أو الفني عموما، لقلنا أنها مجرد علامة لا تحتمل أكثر من إعلانها عن الحيز المكاني والتنظيم الاجتماعي الخاص بهذا الحي الشعبي، ولكن دخولها إلى عالم الأدب، وإلى الخطاب الروائي تحديدا جعل منها علامة "سيميائية" [38] تفتح وعي المتلقي على "حقل دلالي" أكبر تشخص وحداته الدلالية الصغرى رؤية الروائي للزقاق.

والأهم - على أي حال - هو كيف نفسر ونؤول دلالة هذا العنوان؟

لنلاحظ - بداية - أن هذا العنوان ينتظمه إيقاع صوتي يتسم بالاضطراب والتنافر الناتج عن "اصطكاك" بعض المقاطع الصوتية الأساس، التي تكون هيئته في الأذن بعد العين كما يظهر ذلك في حرف "القاف" الذي تكرر ثلاث مرات مرتبطا بالسكون. ولنلاحظ - ثانيا - أن كلمة "زقاق" تحيل وعي المتلقي على وجود حياة إنسانية مرتبطة بالشقاء المادي والمعنوي وذلك من خلال منظومة من الدلالات الضمنية التي هي من أخص خصائص الأزقة، مثل : (الضيق- القصر - الالتواء - الانزواء - الاختفاء - الفراغ - الضآلة - الظلام - الرتابة - المنمطية... الخ)، عكس ما يمكن أن تحيل عليه كلمة "شارع" أو "طريق" من إحساس بالاتساع والامتداد والضياء والظهور والامتلاء والانتظام والتنوع).

إلا أن هذه المعطيات الدلالية السلبية لكلمة "زقاق" تجمع وتكثف في العلاقة المكانية الثانية من هذا العنوان، وذلك لأن كلمة "زقاق" تحدد وتعرف ب :"المدق" ليس فقط في السياق الذي يفسر شهرة الزقاق بهذا النعت الذي يبدو شبيها بـ : "الأيقونة" (Icône)، ولكن في السياق الفني المعادل له، الذي تجسد وتفسر - معا - فيه اللغة الحياة الانسانية

معرفة ومحددة باسم آلة "المدق" الذي يتضمن الفعل والفاعل والمفعول به : (الدق - المدق - المدقوق)، بحيث يجوز لنا أن نفسر العنوان كله تفسيرا بلاغيا رمزيا فنقول بأنه "استعارة كنائية" "زمكانية" بصرية وسمعية ولمسية نفاذة عن الحياة الانسانية حينما تصبح موضوعا لكل ما هو في حكم "الدق" كالكسر والضرب والسحق والطحن والتفتت والتحلل الخ... واللافت للنظر أن البناء الروائي كله من البداية إلى النهاية قد تم في سياق هذا الرمز الاستعاري الكنائي.

فالمكان الروائي يتصف بالقدم والتآكل والضيق والضآلة والرتابة والفراغ من عالم الأشياء التي تضفي عليه معنى للتعلق به والزمن يتصف بالتراكم والركود والظلام الحسي والمعنوي الذي يشبه "اللازمة المترددة"، والشخصيات الروائية الزقاقية تبدو كلها موزعة في النص الروائي بوصفها مجرد مفاعيل، قد تتفاوت في بعض رؤاها ومواقعها وفي الوظائف المسندة إليها ولكنها جميعا تبدو في حكم المفعول به مباشرة أو ضمنا [39].

وقد يقال - وهو صحيح في الظاهر على الأقل - أن إدراك العالم الروائي عند نجيب محفوظ في هذه الرواية، ومن خلال عنوانها، على وجه الخصوص، إنما هو إدراك مكاني يفتقر إلى الزمن الذي لا معنى للحياة إلا به. والواقع أنه لا يوجد حد معياري فاصل بين الادراك المكاني والادراك الزمني. فالحياة خارج الخطاب الروائي، ومن باب أولى داخله، لا يمكن أن تدرك أو تحس أو تتخيل - مجرد تخيل - خارج العلاقة "الاستلزامية" للأطراف الثلاثة وهي : الانسان أو الشخوص، والمكان والزمن، وكل ما في الأمر أن السياق المعنوي هو الذي يقتضي أن يبرز ويهيمن أحد هذه العناصر.

فإذا طبقنا هذا التصور على العناوين الروائية الواقعية لنجيب محفوظ، فسنجد أن كل العناصر الروائية عنده، كالشخصية والمكان والزمن متضمنة في بعضها بعضا، بوصفها - بالنهاية - تشخيص لفظي ومعنوي للدلالة الفنية. فمنطقيا وعمليا لا يمكن أن نتصور "زقاقا" أو "شارعا" أو "حيا" أو أي حيز كان، يخلو من الأفعال والفواعل والمفاعيل وإذن فالزقاق بقدر ما هو إطار مكاني يشخص دلالة فنية تتجاوز واقعه الحرفي الموضوعي، بقدر ما هو "تضمين" للشخصيات والأحداث، أي الزمن، في سياق الدلالة نفسها.

ولعل الجزء الثاني من العنوان أي "المدق" يبدو أكثر تشخيطا للزمن بوصفه "صيرورة" اجتماعية مأساوية، تتضمن الفعل الذي يمثل نواة الأحداث الروائية، في سياق الماضي : (دق) وفي سياق الحاضر :(يدق) وفي سياق المستقبل (دُقْ)، وفي سياق المطلق المؤكد: (دقا)، وتتضمن الشخصيات في سياق المفعول به أو الفاعل السلبي، إذا قدرنا أن الزقاق ككيان إنساني واجتماعي هو موضوع "الدق"، وتتضمن الفاعل الحقيقي المجرد الذي يمسك بآلة الدق ويمارس فعل الدق.

وكعادة نجيب محفوظ فإنه لا يفاضل بين المستويات الاحتمالية لصورة الفاعل الحقيقي الذي يصدر عنه الشقاء، وإنما هو يضعنا أمام جملة من الاحتمالات المتكاملة فيما بينها، وإن كانت فاعلية بعضها أبرز وأوكد.

فقد يكون الفاعل الممسك بآلة الدق من داخل الزقاق نفسه ممثلا في الفقر المادي والبؤس المعنوي والتخلف الحضاري المرعب، الذي يطبع حياة المجتمع في قاعدته التحتية الشعبية المهمشة التي تكون سواده الأعظم، والتي

لا يزال وعيها يتشكل تشكلا أسطوريا، وقد يكون متصلا بغياب وتغييب "العدل" لا كقيمة تجريدية مثالية تتردد على الشفاه وتحفظ في بطون الكتب وتزين بها الشعارات، وإنما كوظيفة مادية محسوسة، وقد يكون غياب الأبوة السياسية المنبثقة من صلب هذا المجتمع، وقد يكون متصلا بتلك الآثار السلبية الدرامية للأزمة الاقتصادية العالمية التي كانت الشعوب المضطهدة من داخلها ومن خارجها هي أول ضحاياها، وقد يكون متصلا بالآثار السلبية الهدامة للحرب العالمية الثانية، على مجتمع هش، متخلف، "مذعن" فيه ما يكفيه من المآسي المادية والمعنوية والحضارية المترسبة في أعماقه منذ آلاف السنين، والأرجح لدينا أن كل هذه الاحتمالات تتكامل فيما بينها مكونة بذلك صورة فاعل الدق في رواية زقاق المدق.

1 - 2 - 3 – خان الخليلي "تشخيص دلالة الاغتراب المادي والمعنوي":

يبدو التركيب اللغوي لعنوان "خان الخليلي" وثيق الصلة بالعناوين الروائية الأخرى مثل "القاهرة الجديدة" "زقاق المدق" "بين القصرين" "قصر الشوق" سواء أكان ذلك على مستوى تركيبها النحوي حيث أنها جميعا أسماء مكانية منعوتة وإن اختلف السياق الجزئي لدلالة النعت فيها أم كان على متسوى المقاطع الصوتية التي بالرغم من تفاوتها الكمي، فإنها تظل متجانسة في إيقاعها الموسيقي التصويري العام. وكما هو الحال في زقاق المدق فإن عنوان "خان الخليلي" يقوم على إبراز صورة مكانية عامة لأحد الأحياء الشعبية الأصيلة بمدينة القاهرة القديمة، بوصفها هي المجال المكاني والزمني والاجتماعي الأثير والدافئ في وجدان نجيب محفوظ، ومع ذلك وتلك هي مفارقتها تظل موضوعا للتآكل الداخلي والخارجي معا.

إلا أن هذا العنوان وإن ظل على علاقة وشيجة بالعناوين الأخرى، ينفرد ببعض الخصوصيات التي تجعل دلالته لا تعادل إلا نفسها داخله.

وتتمثل هذه السمة الخاصة في كونه يقوم في جزئه الأول على مادة لغوية دخيلة على الرصيد اللغوي المعجمي للغة العربية. وفيما يبدو فإن كلمة "خان" اسم فارسي يدل على "المربط" أو "المأوى" أو "الإسطبل" الذي كان يعد بأسواق المدن لينزل به المسافرون (المتسوقون) صحبة دوابهم وأمتعتهم. فهو : "فندق صغير كان المسافرون ينزلون به ويتركون دوابهم لعناية خدمه"[40]، ومن جهة أخرى فهي -كلمة خان- دخيل تركي يدل على لقب السلطان أو ما قام مقامه في اللغة التركية [41].

أما دلالته الحديثة المتواضع عليها في المجتمع المصري الحديث، فهي - فيما يبدو - دلالة اجتماعية تجارية تدل على سوق تقليدي متميز يوجد بأحد الأحياء العتيقة بمدينة القاهرة القديمة التي يعبق فيها كل شيء بجو روحي وهاج مستلهم من آل البيت.

وسواء كان المشار إليه هو "النزل" أو "السلطان" أو"السوق"، فإن كل هذا يعني - بحكم وظيفة الخان وبحكم وظيفة السوق وبحكم الاشارة إلى السلطان الأجنبي - أننا أمام مجتمع من الغرباء الذين لا يلبثون أن يرحلوا، وبعبارة أدق، يظل الاحساس بدلالة الغربة وعدم الاستقرار والاقامة المؤقتة هو المؤشر الأساس للرؤية الفنية في النص الروائي كله.

وهذا المؤشر ينزع بنا - منذ البداية - منزعا سياسيا مؤداه أن حالة الاغتراب هذه نتيجة حتمية لوجود نظام حكم غريب ودخيل على وجدان المجتمع المصري في أعماقه وليس

في واجـهـاتـه. وبحكم التـشـاكل اللغـوي، اللفظي الخطي والصـوتي والايقـاعي والمعنوي، فـإن اسم "خـان" أو "خـان يحيلنا على معنى الخيانة بعد تأويلنا له حيث يصبح فـعلا "خـان" بعد أن كان اسمـا أو صـفـة، مما يجعلنا بصدد قـراءة أخرى جديدة للعنوان حيث يتـغيـر مـوقع الاسم في البـداية ليحل محله فعله ويصبح العنوان كله جملة فعلية ذات فعل : (خان) وفاعل : "النظام" أو "السلطان" أو "الحاكم"، مفعول به: "المحكومين" أو "الشـعب" أو "المجـتـمـع" أو "الأمـة" أو "خـان الخليلي" مع حذف الفـاعل إذا أردنا أن نحـافظ على هيـئـة العنوان الأصلي.

وقـد يبـدو هذا التـأويل تأويلا "إنزياحـيـا"[42] (écart) "فنتازيا" مثيرا للاستـغراب والدهشة، إلا أنه – فيما أرى – تأويل مناسب ومـشروع ينسجم مع عملية الابداع اللغـوي أولا، إذ أن : "اللغة ليست وسيلة للتعبير عن حقيقة جاهزة، بقدر ماهي وسيلة لكشف حقيقة مجهولة"[43]، وينسجم ثانيـا مع المحـيط الدلالي الذي تكشـفت عنه كل الروايات الواقـعيـة لنجيب محـفـوظ. وإذا كـان الجـزء الأول من هذا العنوان قد تجاوز مجرد الإشارة الصماء للمكان ليـولد دلالة احتمالية للفاعلي على نحو ما قدرنا في التـأويل السابق، فإن الجزء الثـاني منه أي : "الخليلي" يولد الدلالة نفسها، أي دلالة الاغتراب، ولكن في سياق نحوي ودلالي آخر هـو سيـاق المفعول به".

واللافت للنظر أن قـابلية التـشكل والتـشـاكل اللفظي والمعنوي والايقاعي في هذا النعت الاسـمي المسند إليـه : "الخليلي"، الذي يعـود عليـه الخطاب الروائي كله، أوضح وأشـمل وأغنى مما هي عليـه في الاسم المنعـوت "خـان" أو الفعل المكنى عنه "خان" بعد التأويل. فكلمة "الخليلي" (44) من الكلمات المفاتيح المؤصلة، ذات المحيط الدلالي الواسع الذي يشمل الأسماء والصفات والأفعال، وهو محيط قد تختلف

دلالته المعجمية تبعا لإختلاف السياق الذي وردت فيه، ولكننا إذا تأملناها في ضوء السياق الروائي لهذه الرواية بوجه خاص سنجد أن منظومة مشتقاتها الدلالية المكانية : (الأسماء والصفات) والزمنية : (الأفعال ومصادرها) تترابط وتتضايف وتتفاعل فيما بينها لتشخص صيرورة إجتماعية مأساوية صامتة. فعلى مستوى الأسماء والصفات نجد أن "خل" و "خليل" و "خلان"، "خليلة"، "خليلات" و"أخلاء" و"خلال" تعني الصداقة والمودة الخالصة المنزهة عن المصالح المادية، وأن "خلة" و"خلة" تدل على الفقر والحاجة، و"الخلاء" و"الخالي" و"الخلو" و"الخلوة" تدل على الفراغ المترامي الذي لا يحد من جهة، كما تدل على الإمعان في العزلة والإنقطاع عن دنيا الناس العادية المألوفة، وفي الموروث الديني نعلم أن "الخليل" صفة ارتبطت بسيدنا إبراهيم – عليه السلام – فوصف بـ : إبراهيم الخليل، و"خليل الرحمان" وفي السياق نفسه سميت بها "مدينة الخليل" بفلسطين التي "يوجد بها الحرم الإبراهيمي الشريف، تقع إلى الجنوب الغربي من القدس، تعرضت إلى الاحتلال الصليبي والمغولي وهي الآن تحت الاحتلال الإسرائيلي".

إن سياق الدلالة الناشئة هنا يفسر ويؤول دلالة مفارقة تتمثل في حب الراوي وتعلقه بحياة البسطاء العزل، مركزة في مصر القديمة بوصفها هوية مادية ومعنوية وروحية وحضارية أثيرة، دافئة في أعماقه ووجدانه ومع ذلك – وهذه المفارقة – تبدو مرتبطة بالضياع والتلاشي وفقدان الكيان لاقترانها بدلالة "الخلاء" ومرتبطة بالنكران والغربة والمعاناة لاقترانها الضمني بغربة ومعاناة أبي الأنبياء في الماضي البعيد، الموغل في القدم، من جهة ولاقترانها بغربة ومعاناة مدينة الخليل للعدوان الصليبي والمغولي في الماضي والصهيوني في الحاضر.

وفي سياق تعزيز هذا المحيط الدلالي المكاني الذي يقوم على الأسماء والصفات، تأتي كل الدلالات الزمنية مثل : "خلٌ، خلًّل، تخليلا، خلاً" و"أخلٌ، يُخل، إخلالا" و"اختلٌ، يختلٌ، اختلالا" و"أخلى، يخلي، خلاء" و"تخلخل، يتخلخل، تخلخلا" إلخ... فكل هذه المشتقات الوظيفية من بعضها أو المتشاكلة مع بعضها، تؤدي وظائف جزئية مختلفة في دلالاتها القاموسية المتواضع عليها، ولكنها جميعا تنتظم في سياق وظيفي ودلالي مشترك يتمثل في تحويل الأشياء والمعاني المرتبطة بها من السياق الإيجابي إلى السياق السلبي. وخلاصة كل ذلك هو أن هذا العنوان يشخص ويفسر صيرورة إنسانية درامية تقترن بالاغتراب وبعدم الاستقرار وبالتهميش والإلغاء وبالخلاء والاختلال والتخلخل، وهذا الحقل الدلالي نجد له ما يعززه داخل الرواية نفسها، حيث أن الإسم الجذري المرجعي للشخصيات الروائية الأساس هنا هو "عاكف" الذي يدل على الإمعان في الانحناء والخضوع من جهة ويعززه الموت الطبيعي لشخصية الشاب الحيوي رشدي عاكف، والموت المعنوي للشخصية الأساس (أحمد عاكف) من جهة ثانية [45].

1 - 2 - 4 – "بداية ونهاية" = الدلالة الدرامية لمفارقة التغير في غياب العدل:

يقوم عنوان رواية بداية ونهاية على موقف روائي درامي يقترب كثيرا من التجارب الروائية الحديثة المتجاوزة – في كثير من خصائصها – لتقاليد الرواية الواقعية التقليدية، التي تعتمد – غالبا – على تجسيم وتجسيد وتشخيص الدلالة من خلال التأكيد على عنصر المكان الاجتماعي العام.

فالمتلقي هنا ليس بصدد مظهر للعناوين اللافتة التي تقوم على وجود علاقات مكانية مظهرة وزمنية متضمنة،

وإنما هو بصدد موقف مبهم يتسم بالتجريد ويمتلك قدرة على قول كل شيء وعدم القدرة على قول أي شيء.

فكل شيء في الحياة يقوم على توالد البدايات والنهايات من بعضها، إذ لا توجد هناك - ولا نعني بذلك مجال المطلق - بداية "البداية"، فكل "بداية" كانت في الأصل نهاية، كما لا توجد هناك "نهاية" "النهاية"، فكل نهاية هي في الواقع إعلان "بداية" جديدة، وهكذا دواليك. وتخارج البدايات والنهايات من بعضها هو الذي يكون مفهوم "الصيرورة" الذي يتم من خلال مفهوم آخر وهو "السيرورة".

وفي سياق هذا الادرك الذي ينزع منزعا اجتماعيا فلسفيا يأتي عنوان "بداية ونهاية" الذي يبدو أن نجيب محفوظ قد أستثمر فيه - أكثر من الروايات السابقة - رصيده الفلسفي الاجتماعي والنفسي والأخلاقي.

وإذا كنا في العناوين السابقة وحتى العناوين الأخرى مثل: (السراب - بين القصرين قصر الشوق السكرية) نستطيع أن نستخرج مؤشرات الدلالات دون شرط العودة إلى النص الروائي، فإننا هنا لا نستطيع ذلك على الاطلاق. أي أننا يجب بل يتحتم أن نفسر العنوان بالنص الداخلي، مما يعني أن مفهوم الرمز قد تطور عند نجيب محفوظ في هذه الرواية على وجه الخصوص.

وبهذا المعنى فإن المعطى الأول لهذا العنوان هو أنه عبارة عن موقف درامي متجانس الدلالة، ويتمثل هذا الموقف في دلالة الحدث الروائي المركزي ممثلا في الموت الذي أصاب فجأة الوالد كامل على أفندي في بداية الرواية، وما ترتب عنه من موت بالحياة بعد ذلك في التحولات الوسطية صعودا ونزولا بالنسبة للأسرة، وتحققه مرة أخرى بشكل أعنف وأحد وأدل في نهاية التي تبقى مفتوحة على ميلاد بدايات ونهايات أخرى.

وإذن فنحن هنا بصدد عنوان يقوم على حدث درامي متجانس يأخذ شكل "الدورة" أو شكل "العود على بدء" أو شكل علاقات الاستلزام في المنطق الرياضي.

ولذلك جاءت كل العناصر الروائية فيه مبنية بناء فنيا محكما لا يمكننا أن نفاضل فيه بين هذا العنصر الروائي أو ذاك، بالرغم من أن عنصر الزمن - بوصفه دورة - هو الأظهر، بحكم المنطوق اللفظي الخارجي لهذا العنوان فـ"بداية" حدث ابتدائي، تأسيسي يفيد الدلالة على إمكانية التحول والتغير انطلاقا من المكان وعبره وباتجاهه، وهذا معناه أن الحدث الروائي بوصفه بداية يجمع بين المكان والزمن، ومن ثمة فهو حدث ذو دلالة "زمكانية"، وحدث "نهاية" ذو دلالة زمكانية من جنس الأول، وإن اختلف عنه في كونه يدل على المآل.

ولأن الصيغة التي ركب بها هذا العنوان هي صيغة "النكرة"، إذ أنه لا البداية ولا النهاية معرفة، فإننا سنأخذ المعطى الحدثي ممثلا في التغير كمؤشر افتراضي يحتاج إلى تفسير من داخل النص، لأن هذا العنوان تجريدي وأكاد أقول "هلامي الدلالة" لا يكاد يقول شيئا عدا إمكانية التغير المبهم الذي سبقت الاشارة إليه.

وما أن يدخل القارئ في العالم الداخلي للرواية وهو مدفوع بالمعطى الحدثي المفترض ممثلا في التغير حتى تتجسد في وعيه الدلالة الفنية التي لم يفصح عنها العنوان الخارجي وإن لمح وأومأ إليها.

وتتمثل هذه الدلالة في بناء صيرورة اجتماعية مأساوية للحياة الانسانية وهي تتغير تغيرا سلبيا مؤسسا على حدث الموت الذي أصاب الوالد في "بداية" الرواية وآل إليه بشكل أحد في "نهاية" الرواية، وهذا معناه أن ما افترضناه تغيرا

لم يكن كذلك وإنما هو : "مفارقة التغير" الناتجة عن غياب وتغييب الدور الوظيفي البناء للعدل في حياة المتغيرين، الأسرة، ثم الطبقة، ثم مصر بكاملها.

ويبقى أن نشير إلى أن من بين خصوصيات هذا العنوان الموغل في الاضمار والتجريد، تطور الشكل الفني عند نجيب محفوظ في هذه الرواية، وذلك بتخففه من اللغة التمثيلية التي تتمثل وظيفتها الأساس في تأطير أنماط متنوعة للواقع الموضوعي الخارجي، وتأكيده - بدلا من ذلك - على اللغة التعبيرية الشاعرية التي من أخص خصائصها الوظيفية الفنية الايحاء والتشخيص والتجريد والرمز والتكثيف، كما سيأتي تفصيل ذلك لاحقا. ويمكن بعد هذا أن ننتهي إلى النتائج الآتية :

1 - أن الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ يولد في عنوانه، سواء أكان ذلك فيما يتعلق بالعناصر الروائية الثلاثة : (المكان، الزمن، الشخصيات)، أم كان فيما يتصل بآفاق الدلالة الفنية التي تجسدها وتفسرها العناصر نفسها.

2 - أن كل العناوين الروائية الواقعية لنجيب محفوظ تقوم على بناء : (تمثيل - تجسيد - تشخيص - إيحاء) صورة مركزية، تتمثل في مصر مختزلة في قلبها النابض عبر التاريخ، مدينة القاهرة بوجه عام، والقاهرة المعزية، بوجه خاص، بوصفها هي بؤرة كل التناقضات المادية والمعنوية والحضارية والأيديولوجية للمجتمع المصري في الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين بوجه عام، وبوصفها منبع وعي الطبقة الوسطى التي بقدر ما كان نجيب محفوظ متمثلا وممثلا لحياتها الخارجية والداخلية، بوصفها هي البديل للمجتمع الإستغلالي المؤسس على الوعي الإقطاعي، بقدر ما كان من أبرز نقادها.

3 – أن كل العناوين الروائية الواقعية لنجيب محفوظ بقدر ما تتماثل في التركيز على عنصر المكان الروائي كهوية إجتماعية ودلالة فنية خاصة تحتمل التعميم، بقدر ماتتماثل في "تضمنها" و "تضمينها" للعناصر الروائية الأخرى، كملمح الحدث، أي الزمن، وملمح "الشخوص" وملمح الرؤية للعالم.

4 – أن كل العناوين تتماثل – بنسب متفاوتة – في تجسيد وتشخيص الوظيفة الدلالية الإستراتيجية الكبرى التي يقوم عليها البناء الروائي كله، ممثلة في "مفارقة التغير".

2 – مؤشر أسماء الشخصيات الروائية في الخطاب الواقعي :

2 - 1 – أهمية أسماء الشخصيات الروائية :

إن الفن الروائي عند نجيب محفوظ هو فن بناء الشخصيات الروائية، لا بوصفها (مراجع) خارجية توهم المتلقي بحضور الواقع الموضوعي الخارجي فحسب، وإنما بوصفها صناعة لغوية منتجة للدلالة، ومن بين ما لفت انتباهنا في بناء نجيب محفوظ للشخصيات الروائية، هو مؤشر الأسماء التي إنتقاها الروائي لشخصياته الروائية.

فكما أن العناوين عند نجيب محفوظ، مشكلة تشكيلا فنيا دلاليا، يتيح للقارئ أن يستكشف منشأ الدلالة، فكذلك الأسماء والصفات المسندة للشخصيات الروائية، فهي مخططة تخطيطا فنيا دلاليا محكما، لا مجال فيه لمنطق الصدفة او للمقاصد الإعتباطية التي تخضع لها – غالبا – منظومات الأسماء في الحياة العادية خارج العمل الروائي.

ويقتضي الحال منا ان نزيل بعض الالتباس، وهو أن أسماء الشخصيات الروائية بحد ذاتها لا أهمية لها، وإنما تكمن أهميتها فيما تفسره وتؤوله من دلالات متنوعة الحقول، من شأنها أن تعمق وعي المتلقي بالمعاني الإستراتيجية التي يولدها الخطاب الروائي ككل، فالإسم يفسر طبيعة الشخصية الروائية ويفسر موقعها في السلم الاجتماعي ويفسر دلالتها على الحدث الروائي الذي جاءت في سياقه بالنفي أو بالإثبات ويفسر منزعها وإتجاهها الأيديولوجي، كما أن أسماء الشخصيات الروائية ليست منفصلة عن بعضها بحيث نفسر ونؤول كل إسم في مداره الزمني أو المكاني أو القيمي أو الأيديولوجي الخاص، وإنما تأتي كل أسماء الشخصيات الروائية عند نجيب محفوظ، بوصفها "علامات سيميائية" مفتوحة على بعضها البعض، سواء أكان ذلك من خلال "علاقات التماثل" [46] أم كان من خلال "علاقات المخالفة" [47]، أم كان من خلالها معا. وهي بكل ذلك - أسماء الشخصيات - تتيح للمتلقي أن يستشرف ويتمثل الآفاق غير المنظورة للدلالة الفنية التي تنتظم الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ.

وبما أن دراسة كل أسماء الشخصيات الروائية في هذا الخطاب الروائي، تحتاج - في الواقع - إلى دارسة أفقية ورأسية سيميائية قائمة بذاتها، فقد اكتفينا بتحليل عينات جزئية محدودة، ولكننا راعينا فيها قابليتها للشمول والتعميم، لأن ما يعنينا - في الواقع - هو الطريقة الفنية التي يتشكل بها إسم الشخصية الروائية، ليدل بذلك على رؤية الروائي للواقع الذي توهم بحضوره.

فإذا افترضنا أن الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ هو أشبه ما يكون بالخارطة المترامية التي يملؤها - دون أن

يحدها - وعي ولا وعي المجتمع الذي تمثله نجيب محفوظ، فإن أسماء الشخصيات الروائية تبدو بمثابة المفاتيح المساعدة على استكشاف دلالة تلك الخارطة.

وفي هذا السياق لاحظنا أن طبيعة الأسماء متعددة، متنوعة، بتعدد وتنوع أنماط الحياة التي يعيد الخطاب الروائي بناءها، فهناك - على الأقل - ثلاث منظومات كبرى تنتظم أسماء الشخصيات الروائية عند نجيب محفوظ، يمكن أن نشير إلى نماذج منها فيما يأتي :

أ - منظومة الألقاب الاجتماعية : وهي تأتي في شكل مساند خارجية ملحقة بالإسم الأصلي، لتحديد المواقع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية الطبقية في الإطار العام، ولتحديد المواقع المهنية في الإطار الخاص، مثل : (الأفندي، البك، الباشا، الهانم، الكريمة). وهي ترتبط غالبا بعالم المجتمع الرسمي وبهوامشه وحواشيه على اختلاف علاقاتهم به.

ب - الأسماء الكاريكاتورية المفرغة من المعنى : وتتمثل في الأسماء الشعبية المرتبطة غالبا بالأوساط الاجتماعية المهمشة التي تبدو خارج دائرة المجتمع الرسمي إلا عندما تكون محل إستغلال مادي أو معنوي. ويستخدمها نجيب محفوظ لتحقيق وظيفتين من جنس واحد، وتتمثل الأولى في التهكم والسخرية لا من محتوى هذه الأسماء وذلك لأنها جميعا ضحايا في كل شيء، حتى الاسم، وإنما من الأقدار الاجتماعية الظالمة التي تحياها، وتتمثل الثانية في الاحتجاج بها على المجتمع الرسمي الظالم الذي استلب هويتها وجعلها مجرد علامات وكنى إشهارية مبتذلة، ومن هذه الأسماء - على سبيل المثال : (زيطة - الدكتور بوشي، جعدة، عم كامل، المعلم كرشة، حسين كرشة، عباس الحلو، الشيخ درويش، سنقر، الصبي، الغلام، "تيتي" الاسم الذي فرضه ابراهيم فرج على حميدة بعد خروجها من زقاق المدق).

جـ : الأسـمـاء الـتـجـريدية ذات المراجع التـراثيـة : وهي ترتبط بالشخصيات الروائية الأساس في مواقعها وسياقاتها المتنوعة في الخطات الروائي، ففي أعلى السلم الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، نجد اسم : قام بك فهمي، البك أحمد حمد يس في القاهرة الجديدة، البك أحمد يسري في بداية ونهاية، والباشا عبد الرحيم عيسى، في السكرية، وفي دائرة المواقع الاقتصادية التجارية المهيمنة نجد اسم السيد أحمد عبد الجواد بالثلاثية واسم السيد سليم علوان بزقاق المدق، أما المراتب الاجتماعية التي هي دون هذه أو تدور في فلكها فنجد الموظفين البسطاء، الصفار، مثل اسم : (عبد الدائم أفندي) في رواية القاهرة الجديدة، و(علي كامل أفندي) في رواية بداية ونهاية، ورجال الدين غير الرسميين مثل : (السيد رضوان الحسيني - الشيخ درويش في زقاق المدق، والشيخ متولي عبد الصمد بالثلاثية، كما نجد فئة المثقفين الذين يمثلون كل الاتجاهات الأيديولوجية المتناقضة فيما بينها، من حيث المنطلق والوسيلة والغاية، مثل : مأمون رضوان الاسلامي ≠ علي طه الاشتراكي المادي، وكلاهما ≠ محجوب عبد الدائم و سالم الاخشيدي اللذان يمثلان أيديولوجية المجتمع الرسمي : (اللامبدأ، الانتهازية، الوصولية، الاستغلال)، في القاهرة الجديدة، وحسن وحسين وحسنين ثم نفسية، في بداية ونهاية وحميدة في زقاق المدق، ثم أنماط المثقفين المغتربين الذين كانوا ضحية البحث عن الحقيقة انطلاقا من العقل في مقابل ثقافة النقل الموروثة مثل: (كمال عبد الجواد في الثلاثية) و(أحمد عاكف في خان الخليلي)، إلخ...

2 - 2 – وظيفة أسماء الشخصيات الروائية في بناء دلالة الخطاب الروائي الواقعي : (نماذج ودلالات)

رغم أننا لا نستطيع أن نفاضل بين دلالة أسماء الشخصيات الروائية عند نجيب محفوظ، فإننا يمكن أن نميز من بينها بعض الشخصيات التي يصح وصفها بـ "الشخصيات المعالم".

2 - 2 - 1 : نموذج شخصية الأب:

وفي هذا السياق فإن أول شخصية معلمية كبرى عند نجيب محفوظ في كل إنتاجه الروائي، هي شخصية الأب الذي يجمع إسمه في علاقته بنفي وظيفته الايجابية في الحياة، أو في علاقاته بإثبات وظيفته السلبية في الحياة، بين التجريب والتجريد، وبين السياق الدلالي الرمزي العام والسياق الدلالي الخاص.

وربما كنا أكثر دقة عندما نقول : إن ما يشغل الوعي الروائي لنجيب محفوظ، سواء في خطابه الروائي الواقعي أو في خطابه الروائي لما بعد ذلك، ليس هو مشكل الأب الواقعي الطبيعي، وإنما هو إشكالية الأبوة الغائبة : (زقاق المدق، خان الخليلي) أو التي تغيب : (القاهرة الجديدة، بداية ونهاية) أو الحاضرة بشكل سلبي استسلامي : (زقاق المدق) حينا، وبشكل سلطوي متسلط (الثلاثية) حينا آخر.

فهل معنى ذلك أن مأساة مجتمع نجيب محفوظ، تتمثل في كونه مجتمعا يبحث عن "هوية مفقودة في حياته الخاصة والعامة، حينا ويعيش "بمستنسخ" "هوية" شكلية متوارثة فاقدة للمعنى والقيمة، والوظيفة المتسقة المنسجمة، حينا آخر؟

الواقع أن هذا ما تؤشره دلالة أسماء ووظائف ومواقع ورؤى الشخصيات الروائية بوجه عام، ودلالة أسماء ووظائف ومواقع ورؤى شخصيات الآباء بوجه خاص.

فهي مشكلة تشكيلا دلاليا تتقاطع فيه دلالة الاسم الطبيعي العيني البيولوجي مع دلالة لأبوة احتمالية رمزية تتمثل في معنى العدل الغائب أو الذي يبدو محل تغييب، في حياة المجتمع كله بوجه خاص، من جهة، وفي غياب الأبوة السياسية العادلة من جهة ثانية، وفي هذا السياق فإننا يمكن أن نجرد من إسم الأب والموظف الصغير "عبد الدائم أفندي" بالقاهرة الجديدة، دلالة : (الدائم – الدوام – الديمومة) ومن اسم : (كامل علي أفندي) برواية بداية ونهاية دلالة : (الكمال . الكامل – العلو – الأعلى – العالي) ومن اسم : السيد رضوان الحسيني برواية زقاق المدق دلالة : (السيادة – الرضاء – الرضوان – الرياض – الحسن – آل البيت) ومن إسم :السيد أحمد عبد الجواد، بالثلاثية دلالة : السيادة – السؤدد – الحمد– الحميد – الجود – الجواد – الجيد)، وهي كلها دلالات لأبوة تجريدية تنسجم مع الخصائص والوظائف المفترضة في الأب الطبيعي العادي، ولكنها تبدو أكثر انسجاما مع خصائص ووظائف وقيم الأب النوعي الرمزي، ممثلا في العل بوصفه هو جوهر الأبوة الحقيقية في الحياة الانسانية.

إلا أن مفهوم العدل كقيمة تجريدية خيرة نبيلة، يستحيل أن تتحقق في حياة الناس من تلقاء نفسها أو من خلال أدبياتها اللفظية، كائنة ماكانت، إلا إذا مكن لها سلطان عادل يؤمن بها ويتبناها أولا، ويخرجها من مجال الوجود بالقوة إلى مجال الوجود بالفعل ثانيا. وهذا ما لم لم يكن في كل الأعمال الروائية الواقعية لنجيب محفوظ، بل هو ما تحقق

في الاتجاه العكسي لذلك تماما. ولأن قرينة الاسم وحدها لا تكفي، فإننا يمكن أن نعزز هذا التفسير التأويلي من خلال السياق الروائي الوظيفي لشخصيات الأب هذه.

ففي رواية القاهرة الجديدة وبداية ونهاية نجد أن مفتاح الدلالة الاجتماعية التراجيدية الذي قامت عليه الأحداث الروائية، الأساس والمتفرعة، هو شخصية الأب الذي يغيب دوره الوظيفي من الحياة، بالشلل العضوي الذي أدى -فجاة- بتوقف الوالد عن الحركة، وبالموت المفاجىء للأب والموظف الصغير "كامل أفندي".

وفي رواية زقاق المدق نجد أن شخصية الأب، الخاصة أو العامة موضوعة -مسبقا- في حكم المجهول، إذ لا نعلم شيئا عن آباء جل الشخصيات الروائية الزقاقية، بل هناك شخصيات يفهم من سياقها الروائي أنها بلا هوية، أي أنها لقيطة، مثل شخصية زيطة وشخصية حميدة، وفي حالة حضورها - شخصية الأب - نجدها إما مفرغة من المحتوى الانساني والروحي لعلاقة الأبوة والبنوة، كما يبدو ذلك من خلال شخصية الأب الشكلي الغريزي، الذي أعطاه الروائي إسما كاريكاتوريا تهكميا، هو : "المعلم كرشة"، وإما نجدها مقترنة بتوالي المصائب والنكبات، كما يتضح ذلك في مجال شخصية الرجل الطيب، الصالح، السيد رضوان الحسيني، الذي اختطف الموت أبناءه واحدا تلو الآخر. وفي الثلاثية (بين القصرين تحديدا) نجد أن نجيب محفوظ قد ركب لشخصية الأب إسما سلطويا، إمتيازيا، متميزا في كل أجزائه، يجسد في وعي المتلقي صورة كلية مركبة لمفهوم السلطة المطلقة التي تجمع بين النفوذ المادي والنفوذ المعنوي والنفوذ الروحي.

ولعل أول ما يلفت الانتباه في هذا الاسم أن التركيب اللغوي له تنطبق عليه قاعدة : "أن الشيء إذا بلغ حده انقلب إلى ضده"، فهو بقدر ما يفسر طبيعة وموقع ووظيفة ورؤية هذه الشخصية الأبوية السلطوية، المتسلطة، التي تأمر ولاتؤمر، وتنهي ولا تنهى وتبيح لنفسها شأن أي سلطة تمتلك نفوذ السلطان ما تنكره، بل تمنعه على من هم في حكم سلطتها، بقدر ما يفسر سخرية مريرة للراوي، من السلطة القائمة التي كانت تحكم مصر أنذاك حكما ملكيا، وراثيا، مستبدا.

ففي سياق ما هو قائم ومكرس تاريخيا وحضاريا في هذا المجتمع يبدو هذا الاسم متطابقا مع مسماه. سواء أكان هو شخصية السيد أحمد عبد الجواد، بوصفه نموذجا للرجل والأب التقليدي المهيمين، أم كان رمزا للسلطة الملكية القائمة. أما في سياق ما يجب أن يكون من منظور الروائي فإن هذا الاسم يبدو بلا مسمى، وبالتالي يجوز لنا أن نقلب عكسيا دلالات الأفضلية والامتياز التي تكون مقروئيته، إذ ليس من السيادة في شيء أن تكون علاقة الرجل، الأب، والسلطة، بأهله - الأسرة فالطبقة فالمجتمع - قائمة على لوائح الخوف والزجر، وعلى الطاعة العمياء، وعلى توقع المراقبة والحساب في الأقوال والأفعال، بل حتى في مجرد الاماءات، وليس من الحمد أو التيمن بأحمد في شيء، أن يكون الرجل، الأب والسلطة، داخل بيته وبين أهله عابدا متنسكا وواعضا مرشدا، بل قائدا عسكريا صارما، وخارج بيته وبعيدا عن أنظار أهله، كائنا غريزيا، شهواني الروح والمزاج والفعل وليس من الجود والجواد في شيء أن يكون هذا الرجل كريما أو شهما أو معطاء لأنه يمتلك سلطانا ماديا نافذا (وكالة تجارية) يغطي بها عيوبه البشرية ويبيض أفعاله السوداء، في مجتمع جبل على الخوف وعلى تقديس

السلطان حتى ولو كان شيطانا!... وبنظرة تركيبية تقوم على استثمار علاقات المخالفة فإننا يمكن أن نتمثل آفاق الحقل الدلالي المشترك - وليس المتطابق في كل التفاصيل - لدلالة أسماء هذه الشخصيات الأربعة، وذلك فيما يلي :

1 - عبد الدائم أفندي (ق، ج سا) = عبد حر ≠ عبد مستذل، حرية ≠ عبودية، الدائم ≠ الزائل، الدوام ≠ الزوال، الديمومة ≠ الثبات.

2 - السيد رضوان الحسيني (ز، ق، سا) = السيد ≠ العبد، السيادة ≠ المهانة، المذلة، الرضا ≠ النكران، الرضوان ≠ الخسران، الرياض ≠ القفار، الحسن ≠ السوء.

هذا بالإضافة إلى استحضار مأساة آل البيت في الماضي للدلالة بها على مأساة حي زقاق المدق في الحاضر.

ونشير إلى أن هذا التفسير مرهون بالسياق الاجتماعي والسياسي الدنيوي العام الذي ارتبطت به صيرورة زقاق المدق، ذلك أنه بالرغم من المكانة الاجتماعية والروحية التي تحظى بها هذه الشخصية في مجتمع زقاق المدق، فإنها تبدو في الواقع سلطة بلا سلطان، أو - بالأحرى - تمثل أبوة جمعية معترف بها، ولكنها عمليا أبوة معطلة الوظائف لا تقدم أو تؤخر في المآسي المادية والمعنوية التي اضطربت بها حياة زقاق المدق.

3 - كامل علي أفندي (ب، ن، سا) = الكمال ≠ النقص، الكامل ≠ الناقص، العلو ≠ الانحدار، العالي ≠ السفلي. كما أن مادة :"كلم" التي تعني الجرح الغائر، ومصدر "الكمال" و"الكامل"، تتشاكل -بشيء من الاستبدال والحذف - مع : (الملك، المالك)، وفي سياق التحسر وتبرير الضعف يستحضر الجزء الأول من الاسم العبارة العرفية السلبية تجريبيا والايجابية تجريديا، وهي "الكمال لله"، و"العالي"

و"الأعلى" و"العلو" تستحضر النعت الذي كانت تدعى به السلطة العثمانية وهو : "الباب العالي".

4 - السيد أحمد عبد الجواد (بين القصرين) = السيد ≠ العبد (المهان)، السيادة ≠ الضعف، الابتذال، الحمد ≠ الجحود، الطغيان، الجواد ≠ الشح، البخل، امتناع العطاء + الهجين، وذلك لأن الجواد يعني أصلا الفرس الأصيل، السريع.

وإذن فدلالة أسماء الشخصيات الروائية في هذا الخطاب تقوم على الجمع بين الخاص والعام وبين النفي والاثبات: (نفي الموجب وإثبات السالب) وعلى الحضور والغياب وعلى المفارقة والسخرية معا.

وهذا ما سيتضح أكثر في دلالة أسماء بعض الشخصيات الروائية التي وظفها نجيب مجفوظ في ضوء غياب الأب في السياق الايجابي وحضوره في السياق السلبي، بوصفه في كلا الحالتين، رمزا "للهوية" العامة المفقودة، على نحو ما بينا، وإن كان مفهوم الرمز لم يرق إلى المستوى الفني الذي ينتظم البناء الروائي كله.

2 - 2 - 2 : عينات أخرى للدلالة المفارقة في أسماء الشخصيات الروائية عند نجيب محفوظ :

من بين الخصائص الفنية اللافتة في الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ استثماره الفني المتميز لعلاقات "التماثل" و"التخالف" أو "المماثلة" و"المخالفة"، سواء أكان ذلك على المستوى الجزئي أم كان على المستوى الكلي.

وينطبق ذلك على الأسماء والوظائف والطبائع والمواقع والرؤى الأيديولوجية وعلى العلاقات المكانية والزمنية المتنوعة. ففي سياق الأسماء نجد أن الاسم المعطى للشخصية يتماثل في شكله الخطي وفي صورته الصوتية وفي مدلوله

مع الطبيعة الخارجية والداخلية للشخصية ومع موقعها الاجتماعي ومع مجمل الوظائف المسندة إليها في البناء الروائي. وقد يدل الاسم على الشخصية في بعض أو كل الحالات السابقة، دلالة عكسية مفارقة تماما لما هو مظهر في الاسم المعطى لها.

ومن باب المثال لا الحصر، فإن الشخصيات الروائية ذات الرؤى الأيديولوجية المبدئية تحمل أسماء أيديولوجية متماثلة، مثل (مأمون رضوان، علي طه، كمال عبد الجواد، فهمي عبد الجواد الخ...)، كما أن الشخصيات ذات المواقع الاجتماعية والسياسية النافذة في المجتمع الرسمي، تحمل أسماء متماثلة في الدلالة على مواقع الامتياز التي تحظى بها، مثل (قاسم بك فهمي، البك أحمد يسرى، البك أحمد حمد يس، السيد سليم علوان، السيدة إكرام نيروز الخ...).

ويمكن أن نتمثل مهارة نجيب محفوظ في بناء دلالة الأسماء من خلال استثماره علاقات المماثلة والمخالفة، في هذه النماذج :

ففي رواية القاهرة الجديدة نجد أن أسماء الشخصيات المحورية التي بنيت عليها الأحداث الأساس : (محجوب عبد الدائم، إحسان شحاتة، سالم الاخشيدي)، تتماثل جميعا في الدلالة على طبيعتها وعلى موقعها وعلى علاقتها بالحدث الروائي الذي مارسته في سياق القهر والاكراه.

فاسم محجوب عبد الدائم يبدو إسما فراغيا مجوفا يتماثل مع الدلالة السلبية لوالده الطبيعي العيني والتجريدي المشخص الذي جاء في سياق النفي، فاسم "محجوب" الذي جاء في صيغة "مفعول" مما يوحي بأن موقعه في الحياة هو موقع المفعول به يعرف ويعين باسم والده

(عبد الدائم)، فهو محمول على النفي، وما حمل على النفي فهو نفي، هذا فضلا على معنى (الاحتجاب) الذي يتضمنه إسمه الأول (محجوب). كما يتماثل إسمه مع الطبيعة الفراغية المظلمة التي بدت بها شخصيته من بداية الرواية حتى نهايتها، ويتماثل أيضا مع ما يمكن أن نسميه بالنفق الوظيفي السري المتعفن، اللامشروع، الذي أعد كمسار حتمي قهري لهذه الشخصية. والدلالة التأويلية الجامعة لكل ذلك هي : أن ما أسس على فساد لا ينتج إلا الفساد.

ولكي يعمق الروائي وعي المتلقي بدلالة احتجاب الحياة الكريمة في ظل احتجاب الدور الوظيفي البناء للأب بوصفه رمزا اجتماعيا وسياسيا عاما، فقد شخصها في اسم الشخصية الأنثوية المحورية الثانية، المتماثلة مع شخصية محجوب عبد الدائم في كل شيء تقريبا، ونعني بذلك إسم : (إحسان شحاتة).

وإذا كان إسم محجوب عبد الدائم، إسما سرابيا يقوم على الاخفاء والاحتجاب والسرية والريبة، في سياق المفعول به، فإن إسم (إحسان شحاتة) يقوم على التشخيص الحسي، الذي يجعل المتلقي له يرى ويلمس ويسمع، وهو يجمع بين التماثل والتقابل معا في سياق المرتبة النحوية نفسها لشخصية محجوب عبد الدائم، أي سياق "المفعول به".

ويظهر التماثل الدلالي في الاسمين المصدرين، الأول والثاني، فالأول هو : (إحسان) المشتق من : (أحسن، يحسن، إحسانا)، الذي يعني في سياق البناء الروائي لهذه الشخصية، استجداء الحسنة المادية، أي التسول، ويستثير هذا السياق - سياق التسول والاستجداء - عبارات كثيرة غائبة ولكنها من جنس محيطه الدلالي، مثل عبارة استدرار العطف، التي تأتي بشكل لازمة صوتية مترددة على ألسنة المتسولين : (لله يا محسنين) أو (إحسان لله) أو (حسنة الله).

وتتماثل الدلالة السلبية للاسم الأول مع الدلالة السلبية للاسم الثاني "شحاتة" الذي يمثل اللقب العائلي ويحدد الموقع الاجتماعي الذي هو في درجة الصفر بالنسبة لهذه الشخصية ولأسرتها ولآلاف الشخصيات والأسر التي هي في حكم ظروفها، فاسم (شحاتة) يؤكد دلالة إسم إحسان بحيث تعرف هذه الشخصية بصفة التسول والشحاتة.

ويتشاكل إسم "شحاتة" الذي مادته "شحت" مع مواد معجمية أخرى، قد تختلف جزئيا ولكنها تتكامل معه سلبيا في الحقل الدلالي الأكبر، مثل مادة : (شحب، يشحب، شحوبا)، التي تدل على الضمور والهزال، والاعتلال الجسمي، ومادة (شح، شحح، يشح، شحا)، الدالة على القلة والندرة والبخل.

أما التناقض فهو يتمثل في الدلالة المفارقة التي يحملها هذا الاسم، إذ نستطيع أن نقرأ في إسم إحسان، إسما آخر يتشاكل معه، ولكنه يفارقه في مدلوله، وهو : "الحسن"، الذي يدل - بالتماثل - على الجمال الفتان الذي تتمتع به هذه الشخصية، ويتجلى التقابل هنا، - بشكل ضمني - بين ما يدل عليه إسم "إحسان" من شعور بالضآلة والاستعطاف والتذلل والمهانة، وبين ما يدل عليه إسم : "الحسن" من شعور بالتألق والظهور والكبرياء والتمنع.

وتتمثل الدلالة المفارقة الناتجة عن كل ذلك في أن تكون حياة هذه الفتاة الشابة، الحسناء في حكم الشحاتين (الشحاذين) والمتسولين.

وفي سياق تأويل الاسم لأفق الدلالة السياسية المتصلة بمجال الفاعل الذي يصدر عنه الشقاء، يأتي إسم شخصية (سالم الاخشيدي).

والمؤشر الأول لهذا الاسم هو عنصر (التهكم) والسخرية من هذه الشخصية المهتزة في موقعها الاجتماعي، والمرتدة فيما بدا عنها من سلوك تحريضي يوهم بمناهضة النظام القائم، من جهة، والسخرية من النظام الاجتماعي والسياسي الظالم، الذي احتواها ليجعل منها أداة من أدوات التدمير الهدامة من جهة ثانية.

فاسم (سالم الاخشيدي)، إسم تهكمي، يجمع بين التماثل والتناقض، وبين نفي ما قد يبدو إيجابيا في ظاهر الاسم وإثبات الدلالة السلبية المناقضة، وذلك في السياق السلطوي الرسمي أكثر من أي سياق آخر.

فالجزء الأول منه (سالم) يتناقض تماما مع الدلالة الدافئة لمصدر "السلام" أو "السلم"، ويبدو قريبا من مصدر سلبي آخر هو "الاستسلام"، مما يعني أن مجيء هذا الإسم بصيغة إسم الفاعل، إنما هو من باب الامعان في التهكم والسخرية، وبالتالي فواقع حال هذه الشخصية هو أن (سالم) ≠ ظالم، وأن (السلم) ≠ العدوان ، وأن (السلام) ≠ الحقد، الكره، الشر.

وكل الدلالات العكسية المناقضة لملفوظ الجزء الأول من الاسم تتماثل - مع التأكيد - تماما مع كل الدلالات المحيطة بالاسم التاريخي الكاريكاتوري التحقيري لهذه الشخصية وهو : (الاخشيدي).

فبالإضافة إلى الايقاع الصوتي الخشن، المتنافر، الذي يبعث على الاشمئزاز في هذا الاسم، فإنه يستحضر معه مباشرة صورة لشخصية العبد الأسود كافور الاخشيدي، الذي استولى على السلطة وحكم مصر بعد أن تفككت أوصال الدولة العربية الكبرى أواخر نهاية القرن الرابع الهجري.

وإذا كان إسم "سالم" يدل على هذه الشخصية وعلى المحيط السياسي المتعفن الذي تتحرك في فلكه، فإن إسم

(الاخشيدي) يدل على ذلك "بالتماثل". فكافور الاخشيدي عبد زنجي مستذل، لا يجوز له – شرعا – أن يتولى أمور الناس ويصبح مصدرا للسلطة، ولكنه – وهذه مفارقة – استولى على السلطة وصار الآمر، الناهي، ومحل سبق تسابق الشعراء حتى وإن كانوا بعزة نفس أبي الطيب المتنبي. وسالم الاخشيدي شخص خامل الذكر والموقع، ومع ذلك يصبح شخصية نافذة في محيط السلطة السياسية القائمة التي لمح لها نجيب محفوظ بكافور الاخشيدي لا لشيء، إلا لأنه –سالم الاخشيدي– من النمط البشري الذي تأصلت فيه قابلية التدجين والترويض والانتهازية والوصولية.

وفي سياق الدلالة المفارقة التي تجمع بين المظهر والمضمر، يأتي إسم الشخصية المحورية "حميدة" برواية زقاق المدق، فهذا الاسم التراثي لا يحمل من معنى "الحمد" و"الحميد" و"الحامد" و"المحمود" أي شيء، فهو إسم جزئي ناقص، معدوم اللقب العائلي، أي معدوم الهوية، مما يضعنا أمام احتمال – يؤكده النص الروائي – أن هذه الشخصية مجهولة الهوية العائلية التي أساسها الأب في المجتمع العربي الإسلامي بدليل النص : "أدعوهم لآبائهم" لكنه عدا هذه الإضاءة لا يتماثل في دلالته لا مع الطبيعة الداخلية العنيفة الشرسة لهذه الشخصية ولا مع تكوينها الجسمي المثير للشهوات والغرائز الحسية، ولا مع المسار الوظيفي (الحدثي) لها في الرواية، وإنما هو يدل عليها بما يفارق ذلك في كل شيء. وهذا معناه أننا يجب أن نبحث لها عن إسم يتطابق مع مسماه، وأن نبرر - بعد ذلك - إطلاق الروائي لاسم مظهر بلا مسمى على إسم مضمر بمسمى، مستبعدين في ذلك عامل الصدفة الإعتباطية. لاشك أن الإسم الأنسب الذي يتطابق مع مقتضى حال مسماه موجود في الإسم

المناقض تماما للإسم المعطى لهذه الشخصية هو : "شقية"، فما الداعي لإطلاق نجيب محفوظ إسم حميدة على "شقية"؟ من بين التفسيرات العديدة التي يمكن تعميمها على كل أسماء الشخصيات الروائية مايلي :

1 - أن أسماء الشخصيات الروائية عند نجيب محفوظ كلما كانت - شأنها في ذلك شأن كل العناصر الروائية الأخرى - مؤسسة علي التناقض والمفارقة، كلما كانت أبعد عن التقرير والمباشرة وأكثر تشويقا وإثارة لوعي المتلقي، خصوصا إذا تعلق الأمر بالشخصيات المحورية الممركزة لدلالة الخطاب الروائي.

2 - أن مظاهر التناقض والمفارقة والتهكم والسخرية قائمة أصلا في بنية الواقع الخارجي والداخلي للمجتمع، ومن ثمة فالروائي بقدر ما هو مستكشف لذلك الواقع، بقدر ماهو وسيط نوعي له.

3 - وفي سياق ذلك يوظف نجيب محفوظ مختلف أشكال الوعي الروحي الديني المتغلغل في واقع الأوساط الشعبية الأكثر تخلفا وتهميشا وتداعيا بشكل خاص، وفي واقع حياة أوساط الطبقة الوسطى بشكل عام.

ويظهر ذلك أول مايظهر في منظومة أسماء الشخصيات الروائية، سواء أكان ذلك من باب الرهبة والخوف من المجهول، أم كان من باب الرغبة فيه والتعلق به، ولذلك فقد لا نكون مبالغين إذا قلنا أن نسبة عالية من أسماء الشخصيات الروائية تبدو أقرب إلى "التعاويذ" و"التمائم"، التي تطلق على الشخص من باب درء شر متوقع أو من باب التيمن والتبرك، والأمثلة على ذلك كثيرة متنوعة منها - على سبيل المثال - إسم شخصية "علي طه" ومأمون رضوان بالقاهرة الجديدة و"ياسين عبد الجواد"

و"الشيخ متولي عبد الصمد" بالثلاثية، إلخ... ومنها إسم شخصية "حميدة" بوصفه "تعويذة" ترتبط بمداراة مكروه مادي ومعنوي جسيم ارتبطت به حياتها في الماضي البعيد لكونها جاءت إلى الدنيا مجهولة الهوية، أي أنها لقيطة، ويرافقها في الحاضر الذي تبدو فيه حياتها داخل زقاق المدق محمولة على العدم، وسيحدد مآلها المأساوي خارج زقاق المدق في المستقبل، حيث يستلب منها هذا الإسم التعويذة "حميدة" لتحمل إسما آخر أشبه مايكون بالعلامة الإشهارية الإستهلاكية وهو إسم : (تيتي).

وفي رواية «بداية ونهاية» نجد أن نجيب محفوظ يذهب بعيدا في توظيفه الفني لبعض الأسماء التراثية، التاريخية والسياسية ذات الإشعاع الديني المتوهج بوجدان مجتمع القاهرة القديمة : (قاهرة المعز لدين الله الفاطمي).

فأسماء الإخوة الذكور الثلاثة (حسن، حسين، حسنين) متماثلة، ترتيبيا من الأبسط فالبسيط فالمركب في مصدر: "الحسن" ومتماثلة في استحضارها لإسمين، تاريخيين أثيرين، بل مقدسين عند البعض وهما: الحسن و الحسين، إبنا الإمام علي بن أبي طالب (رض)، كما أن إسم الأخت نفيسة يستحضر معه شخصية نسائية تارخية من آل البيت، هو إسم (السيدة نفيسة) الذي يحمله - كذلك - أحد الأحياء الشعبية بمدينة القاهرة القديمة.

ويكتمل إطار الدلالة المأساوية، الغائبة، الحاضرة في أسماء شخصيات هذه الأسرة، إذا علمنا أن إسم الوالد المتوفى "كامل علي أفندي" يتماثل بالقوة في جزئه الأول : (كامل)، وبالفعل في جزئه الثاني : (علي)، مع إسم الإمام علي بن أبي طالب (رض). فكيف نفسر ذلك ياترى؟

من بين التفسيرات المحتملة ما يأتي:

1- الإطار الدرامي : تنفرد رواية بداية ونهاية ببناء درامي مركز ومكثف فرضته دلالة الحدث الروائي الذي تقوم عليه هذه الرواية، ولا نستبعد أن يكون نجيب محفوظ وهو بصدد تمثل وتمثيل المأساة الإجتماعية لهذه الأسرة الطبقة والأسرة المجتمع، كان يبحث عن إطار درامي خارجي أكثر حضورا وتأثيرا وأعمق دلالة، فوجد في المأساة الإنسانية السياسية لآل البيت في الماضي البعيد[48](معادلا موضوعيا) (Corrêlatif objectif) للمأساة الاجتماعية والسياسية التي تعيشها مصر بكاملها في الحاضر.

2 - الدلالة السياسية : كما أننا لا نستبعد وجود رمز سياسي بعيد ولكنه وارد، وهو أن مأساة هذه الأسرة بوصفها مأساة عامة لمصر ناتجة عن وجود حكم أو سلطة سياسية غير شرعية، ليس بالمعنى الديني - كما قد يفهم - وإنما بالمعنى الاجتماعي والثقافي والسياسي والاقتصادي والحضاري. والرمز هنا مؤسس على مقايسة أو مماثلة ضمنية : فكما أن مأساة آل البيت في الماضي الأبعد، نتجت عن انخداعهم بالحيلة السياسية التي خطط لها داهية العرب معاوية بن أبي سفيان الذي انتزع منهم الخلافة، فإن مأساة مصر الأعماق، في الحاضر، تبدو ناتجة عن وجود حكم ملكي أجنبي لا يعنيه شيء من أمرها، قدر ما تعنيه مصالحه السلطوية الخاصة التي تمثل أقلية من العائلات الأرستوقراطية الأجنبية (تركية وغير تركية)، التي تقوم حياتها على مظاهر الامتياز والتمييز بالمال أو الجاه أو بالمحاكاة الشكلية الزائفة للحضارة الغربية.

3 - كما سبق أن رأينا فإن نجيب محفوظ بقدر ما يتهكم ويسخر بواسطة بعض أسماء الشخصيات الروائية التي

تمثل المجتمع الرسمي أو التي تتحرك في فلكه وإن لم تكن من طينته، بقدر ما نجده يسخر أيضا بوساطة الأسماء، من بعض أشكال الوعي السلبي المزيف للطبقة المتوسطة نفسها خصوصا فيما يتصل بمحاكاتها للمظاهر المادية الحسية البراقة اللامعة التي هي من خصائص المجتمع الرسمي الاستهلاكي الذي تختزل الأشياء أبعاده، والذي ظل نجيب محفوظ مناهضا له في كل رواياته. فكل أسماء الشخصيات الروائية الأساس هنا : (حسن، حسين، حسنين، نفيسة) والثانوية المتعلقة بها مثل : (بهية، حسان حسان حسان)، أسماء حسية، مظهرية تستثير في المتلقي مخيلته البصرية أكثر من أي مجال آخر. ذلك أن ما يستقطب شتى أشكال الوعي المنظور وغير المنظور للطبقة الوسطى في كل المجتمعات الحديثة بوجه عام، وفي الخطاب الروائي الواقعي لنجيب محفوظ، بوجه خاص، تكمن في موقعها الرجراج المتذبذب في نسيج الحياة العامة للمجتمع.

ويتجلى هذا الموقع، أقوى ما يتجلى في عالم الأشياء المادية المحسوسة التي بها يتعزز ذلك الموقع وبدونها يتضاءل ويضعف، وقد ينهار، خصوصا إذا علمنا أن العلامة المميزة للحضارة الحديثة هي علامة الأشياء.

وبما أن هذه الطبقة لم توفق عمليا لامتلاك حضارة الأشياء التي تعزز موقعها، لأسباب كثيرة تقدمت الإشارة إلى أهمها فقد استعاضت عن حضورها الفعلي، بحضورها الوهمي، الذي تمثل أسماء الشخصيات أحد أبرز مؤشراته، مما يجعلنا نستنتج أن مسمى أسماء الشخصيات الروائية، السابق ذكرها هو إشكالية موقعها ممثلا في عالم الأشياء المادية المحسوسة بوصفها دوافع ووسائل ومقاصد، فاسم الشخصية الروائية الثانوية العارضة "بهية" لا يدل

على شخصية فردية عينية قائمة بذاتها، بقدر ما تنصرف دلالته إلى المسمى الحقيقي الذي تتراتب فيه كل الأسماء الأخرى ممثلا في : "الحسن" المضاعف، المتألق والقرائن الدالة على ذلك كثيرة منها:

أ – أن اسم "بهية" صفة إسم مكاني مصدره "البهاء" والبهاء مدرك تعبيري يأتي – غالبا – في سياق الاعجاب بالمظاهر الحسية المرئية للأشياء، ولذلك قيل : "بهي الطلعة"

ب – أن تعلق شخصية حسنين – وهو لا يزال تلميذا في المرحلة الثانوية – ببهية يتم في مجال مكاني يمثل دلالة مترددة، ونعني بذلك مجال سطح العمارة، الذي يوحي – إن لم نقل يرمز – بدلالتين تتمثل الأولى في الدلالة على المظهر الخارجي لأن سطح الأشياء هو مظهرها، وتتمثل الثانية في اقتران السطح "بالأعلى" كونه "أعلى العمارة".

جـ – أن شخصية بهية تقترن بتردد لازمة لونية أساسية تتمثل في الاحمرار الذي يتجلى في معطفها وفي قسمات وجهها حينا وفي الاحمرار المتوهج المنبعث من قرص الشمس وهي على وشك الغروب من جهة ثانية.

د – أن شخصية حسنين بمجرد أن تتوهم أنها قد التحمت بمدار طبقي آخر أعلى من طبقتها تعدل – فجأة – عن ارتباطها المفاجيء بشخصية بهية، بوصفها مجال قصد مادي متجاوز.

وفي السياق نفسه يأتي إسم "نفيسة"، فهو إسم يحمل دلالة مكانية مرئية، وذلك لأن كلمة :"النفيس" تطلق عادة على الأشياء المادية الحسية ذات المظهر الجذاب والقيمة الثمينة، كالذهب والفضة والحرير والأثاث الرفيع، إذ لا يقال أفكار نفيسة وقيم نفيسة إلخ... وإنما يقال معادن نفيسة وأثواب نفيسة وأثاث نفيس.

وكما رأينا في دلالة إسم شخصية حميدة وشخصية إحسان شحاتة، فإن هذا الاسم يفسر سياقين دلاليين متناقضين، ففي سياق ما هي عليه حياتها الداخلية والخارجية على امتداد وجودها في النص الروائي، نجد أنها تحمل إسما بلا مسمى، بل لا معنى له أصلا، فهي فتاة فقيرة، جاهلة، دميمة الخلقة على عكس إخوتها الذكور، تندفع بسرعة إلى عالم الرذيلة المبتذلة، وهي الشخصية الأكثر ارتباطا بدلالة الزمن الطبيعي ممثلا في الظلام الذي يملأ كيانها الخارجي والداخلي معا، ومن ثمة، فواقع حالها يستدعي إسما يتطابق مع الهوان الذي يمثل صيرورتها الدرامية، المكانية والزمنية، وهذا الاسم قابع خلف الاسم المظهر لها، ومفارق له في كل شيء، أي إسم "رخيصة"، الذي يبدو صورة معدلة لدلالة إسم سليلتيها : (إحسان شحاتة) في القاهرة الجديدة، وحميدة في زقاق المدق !... ولكن مهلا!... فإذا كان إسم نفيسة يدل عليها وعلى أسرتها وعلى طبقتها لنقيضه : "رخيصة" في سياق ما هو قائم، فإنها في سياق ما يجب أن يكون من منظور الروائي للإنسان بوصفه جوهرا إنسانيا ثابتا وليس مجرد أعراض طارئة ليس له فيها أي خيار، تظل هي، هي "نفسية"، بل تصير أنفس عندما نعلم بأنها هي أول من نذر نفسه للتضحية بجهدها (الخياطة) وكرامتها وعرضها: (الارتزاق بوساطة الرذيلة) وبحياتها : (العنوسة ثم الانتحار)، من أجل أن تصل تلك الشخصية الواهمة البراقة (حسنين) إلى تحقيق الحياة المادية الحسية المتوهجة، ومن ثمة فإن نجيب محفوظ يسخر باسم "نفيسة" ليس من نفيسة كجوهر، ولكن من القدر الاجتماعي الظالم الذي حولها إلى مجرد سلعة مبتذلة رخيصة، من جهة، ومن رؤية شخصية حسنين - بوصفه الشخصية الأساس هنا - للحياة من جهة ثانية، ويبقى - بعد هذا - أن نشير إلى أن كل أسماء

الشخصيات الروائية في الخطاب الروائي الواقعي لنجيب محفوظ ذات حقول دلالية واسعة ومتباينة جزئيا فيما بينها، ولكنها جميعا تنتظم داخل "منظور" روائي[49] (Perspective narrative) ، مؤداه ، أن المجتمع الذي تعطلت فيه الوظائف المادية المحسوسة، الخاصة والعامة للعدل، والمجتمع الذي يسوسه من هم في حكم كافور الاخشيدي والسيدة إكرام نيروز (رئيسة جمعية الضريرات)، والسيد أحمد عبد الجواد، والبك أحمد يسري، إلخ... والمجتمع الذي يقلب فيه سلم القيم وتحرق فيه المراحل، ويصير الاستغلال والفساد هو القاعدة المتعارف عليها، والمجتمع الذي يفارق مظهره مخبره، وأقواله أفعاله إنما هو مجتمع مهزوم، معتل فاقد لأهلية بقائه على ما هو عليه، يستوي في ذلك أن يكون سلطة سياسية رسمية فاعلة للاستغلال والتسلط ومثبتة لحركة التاريخ والحياة، أو تكون رعية مستغلة، تتكيف سلبيا مع قاعدة "الناس على دين ملوكهم".

مراجع ومصادر الفصل الأول

(21) الشكلانين الروس : نظرية المنهج الشكلي : تر : أ. الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية (بيروت)، الشركة المغربية للناشرين المتحدين (الرباط)، 1982 ص، 35 .
- سيميائية النص الأدبي : أنور المرتجي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب 1987 ص : 3 - 41

(22) G. Genette figures II ed. du seuil Paris 1972 (critiques et poêtiques p. 9-11).

(23) صناعة المعنى وتأويل النص، منشورات كلية الآداب، تونس 1992 (الظاهر والخفي في النص، القصة نموذجا، محمد الناصر العجيمي ص : 325.

(24) اللغة بين العقل والمغامرة، د: مصطفى مندور، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر 1974 ص :3.

(25) مجلة "فصول" مج : 5 عـ : 4 جـ : 2، يوليو - سبتمبر 1985، ص : 51.
O. Ducrot, et T. todorav, dictionnaire encyclopedique des sciences du langage ed, du seuil Paris 1972, P: 328 - 329.
- فصول (قضايا المصطلح الأدبي) مج : 7 عـ 4 -3، أفريل - سبتمبر 1987 (المفارقة - د : نبيلة إبراهيم) ص : -131 141.

(26) ينظر المراجع الآتية :
- المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي، د: محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، 1996، ص : 126/130 - 112- 179.
- اللغة والتفسير والتواصل، د: مصطفى ناصف (عالم المعرفة193)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، يناير 1995، ص :229 - 209/95 - 73 .
- فلسفة التأويل دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي، د : نصر حامد أبو زيد، دار التنوير للطباعة والنشر - بيروت ، لبنان 1993 ص : 11-43.
- عالم الفكر (دورية كويتية متخصصة) مج :23، عـ : 3، 4، يناير - يونيو 1995، الكويت (القارئ والنص من السيميوطيقا إلى الهيرمينوطيقا، سيزا قاسم ص : 251-279).

(27) مجلة معهد اللغة العربية وآدابها هـ: 1992/1 (وظيفة العناوين الروائية الواقعية لنجيب محفوظ بين السياق الخارجي والسياق الداخلي، عثمان بدري، ص: 81 - 82).

(28) معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس 1980، ص :250 .

(29) اللغة والابداع الأدبي، د: محمد العبد، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة 1987، ص:48.

(30) اللغة والابداع الأدبي، د: محمد العبد، (سا) ص: 48.

(31) بلاغة الخطاب وعلم النص، د: صلاح فضل، (عالم المعرفة، 164) أغسطس، 1992 الكويت، ص: 236.

(32)مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، مصادرها العربية والأجنبية فاطمة الزهراء أزرويل، مط: النجاح الجديدة، الدار البيضاء المغرب، 1989، ص: 168 - 176.

- فصول (مناهج النقد الأدبي: مج :1عـ: 2، يناير 1981) (إجتماعية الأدب، حول إشكالية الانعكاس، جي بوريللي، تر:؟، ص: 78 - 83).

- نفسه (عن البنيوية التوليدية، د: جابر عصفور، ص: 84-100) (علم إجتماع الأدب، الوضع ومشكلات المنهج، لوسيان جولدمان، تر: ؟، ص: 101 - 113).

(33) صناعة المعنى وتأويل النص (سا) (المعنى المحال في الشعر، شكري المبخوت، ص: 71 - 120).

(34) القاهرة الجديدة، نجيب محفوظ، دار مصر للطباعة، ط: 9 / القاهرة 1974، ص: 71 - 79.

(35) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د: محمد فتوح، دار المعارف بمصر، القاهرة 1976 ، ص :13- 59 .

- الرمز الشعري عند الصوفية، د: عاطف جودة نصر، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1983 ص :18 - 56 / 86-120.

- الرمزية والأدب الأمريكي، تشارلز فيدلسون الابن، تر: هاني الراهب، وزارة الثقافة والارشاد القومي، سوريا - دمشق- 1976، «الخيال الرمزي»، ص: 61 - 91.

(36) (ق،ج سا) ص : 8-11 29-42 / 45-48 / 61-62 / 83-84 / 93-102 -
103-114 / 124-131 / 147-153 / 203-216

(37) مقالات نقدية، د : محمود الربيعي، مكتبة الشباب، القاهرة (د.ت) ص: 84.

(38) O. ducrot et t. todorov : dictionnaire encyclopedique (IBID) P: 113-122

المصطلحات الأدبية الحديثة (سا) د: محمد عناني، ص : 179,153 .

– مدخل إلى السيميوطيقا ج : 1، سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار قرطبة للصباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب
1986، ص : 17 - 44 / 47 - 72

(39) زقاق المدق، نجيب محفوظ، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط : 1972/7
7 - 15 / 15 - 16 / 19/ 42 - 44 / 60 - 63 / 156 - 180 / 285 - 308

(40) المعجم العربي الأساسي (المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم) توزيع لاروس 1989، ص : 376.

(41) المنجد في اللغة والاعلام، دار الشروق، بيروت لبنان 1973، ص : 201.

(42) ينظر :

– عالم الفكر (دورية متخصصة) مج : 23، ع : 1، 2، يوليو – ديسمبر، الكويت 1994 (من النقد المعياري إلى التحليل اللساني – النظرية البنيوية نموذجا، خالد سليكي، ص : 361- 391 .

– دراسات سيميائية، ع : 1، خريف 1987، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء المغرب (نظرية الانزياح عند جان كوين، نزار التجديتي ص : 41-70).

– بناء لغة الشعر، جون كوين، تر : د. أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة 1985ص : 39 - 64 / 225 - 250.

(43) المعجم العربي الأساسي (سابق) ص : 421 - 422.

(45) خان الخليلي، نجيب محفوظ (سا) ص :225- 245.

(46) المعجم الفلسفي، ج :1 ، د : جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان 1981 ص : 338 - 340.

(47) المرجع السابق، ص :349 - 351.

(48) في نقد الشعر، د. محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، القاهرة 1973، ص :142 - 146.

(49) تنظر المراجع الآتية :

– بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم (سا) ص : 130 - 163.

- نظرية السرد، من وجهة النظر إلى التبئير، تر : ناجي مصطفى، الحوار الأكاديمي والجامعي ، الدار البيضاء، المغرب، 1989 ، ص : 57- 77 .
- تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 1993، ص :283 - 312.

الفصـــل الثـــاني

وظيفة الصورة السردية الوصفية في بناء دلالة العلاقات المكانية : (مجال الثوابت)

1 – مفهوم الوصف ووظيفته (خلفية نظرية)

2 – الخصائص الوظيفية للصورة السردية الوصفية عند نجيب محفوظ : صورة وصفية أم صورة سردية وصفية ؟

3 – وظيفة الصورة السردية الوصفية في بناء الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ : (نماذج تطبيقية متنوعة).

1 – مفهوم الوصف ووظيفته (خلفية نظرية) :

يعتبر الوصف أبرز وأهم الأساليب الفنية، التصويرية والتعبيرية، التي حفل بها الأدب في مختلف العصور وفي شتى أشكال القول الأدبي، إلى الحد الذي جعل منه تقليدا أدبيا يتفاضل فيه الأدباء ويتمايزون ويتميزون عن بعضهم البعض، سوء أكان ذلك فيما يتصل بطبيعة ووظيفة اللغة الواصفة، فيقال – مثلا – هذه لغة وصفية تصويرية وتلك لغة وصفية تعبيرية، وهذا أسلوب وصفي إجمالي، وذلك أسلوب استقصائي شموليو أم كان ذلك أيضا، فيما يتصل بطبيعة الوعي الفني الموصوف، فيقال – كذلك – هذا وهي نمطي بسيط، أو خارجي مألوف، وذلك الوعي نموذجي مركب ... الخ.

ولعل الأدب العربي القديم – شعرا كان أم نثرا – قد تميز – فيما تميز – بالعلاقات اللغوية الواصفة للأشياء المجسدة لخصائصها ووظائفها كما تمثلها وأحسها ومثلها الأدباء.

ورغم ما يقال – حقا أو باطلا أو بين بين – من أن النقد العربي القديم، لم يعرف نظرية نقدية ممنهجة، توازي ما حققه النص الابداعي العربي، الشعري أو النثري، من رقي فني وجمالي، فإننا نجد تحديدات واستبصارات قيمة، متناثرة هنا وهناك في بطون أمهات المصادر الأدبية والنقدية، حول طبيعة الوصف ووظيفته الفنية، تبعا للوعي الفني والجمالي السائد آنئذ، فمن النقاد العرب القدامى الذين حددوا طبيعة الوصف وأشاروا – من تحديدهم له – للمحه الوظيفي، الناقد (قدامة بن جعفر) الذي يقول في كتابه القيم (نقد الشعر): «الوصف إنما هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات، ولما كان وصف أكثر الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضرب المعاني، كان أحسنهم من

أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم أظهرها فيه وأولاها، حتى يحكيه بشعره ويمثله بنعته »[50].

وفي سياق الوظيفة التمثيلية للوصف، نجد الناقد المغربي (ابن رشيق القيراوي) يقول : «وأحسن الوصف مانعت به الشيء حتى يكاد يمثله عيانا »[51] أما العلامة البلاغي عبد القاهر الجرجاني، الذي سبق رتشاردز في اختفائه بالمعنى المتولد عن السياق، فيتناول الوصف من زاوية جديدة، غير معهودة بين معاصريه، ونعني بها «التمثيل التخييلي» - على حد قوله مما يجعل وظيفة الوصف عنده أدخل في مجال الوظيفة التعبيرية» التي لاتقوم على «المحاكاة»، يقول عبد القاهر الجرحاني في هذا السياق : «إعلم أن مما اتفق عليه العقلاء أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو برزت هي باختصار في معرضه ونقلت من صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبهة وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها وشب من نارها وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابة وكلفا، وقسر الطباع على أن تطبعها محبة وشغفا »[52].

وإذا كان الوصف - حسب ما تقدم - يرتبط بالوظيفة التمثيلية التصويرية حينا وبالوظيفة التعبيرية حينا آخر، فإننا يمكن أن تسترشد ببعض التحديدات المدرسية له، في معاجم مصطلحات الفلسفة والأدب المتاحة لنا، وذلك بهدف تحديد الوظائف الأولية البسيطة التي يؤديها الوصف بوصفة "تمثيلا" « représentation » و "تشخيصا"Personnification" ولعل أشمل تحديد للوصف « discription » ولوظائفه الأولية هو أنه : «شكل من أشكال القول ينبئ عن كيف يبدو شيء ما، وكيف يكون مذاقه ورائحته وصوته ومسلكه وشعوره.

- ويشتمل استعمال الكلمة الأشياء والناس والحيوانات والأماكن والمناظر والأمزجة النفسية والانطباعات.

- ومن الأغراض الأولية للوصف تصوير انطباع حسي والدلالة على مزاج نفسي، كما يحاول الوصف أن يجعل تلك الانطباعات الحسية أو الحالات الوجدانية مماثلة عند القارئ من ناحية حيويتها ومشابهتها للواقع... وليس الوصف في معظم الأحيان شكلا مستقلا من أشكال الكتابة باستثناء أدب الأسفار، ومن النادر أن ينهض الوصف بنفسه مستقلا بل تأتي الفقرة الوصفية جزءا من عمل أكبر... وعلى الرغم من ثانوية دور الوصف فإن وظيفته مهمة، وتتمثل قيمته الكبيرة في استحضار الأشياء مفعمة بالحياة، أي في إحياء حضورها. ويخلق الوصف عند القارئ انطباعا متدفق الحيوية. فكلنا نعيش في عالم من الصور لا من التجريدات، ونستجيب للعيني وللمشخص. لذلك يصبح الوصف الجيّد عينيا وشخصيا باستخدام التفصيلات الوفيرة. ويتوقف عمق الوصف وثراؤه على مقدرة الكاتب على تلقي التفصيلات والاختيار من بينها والتعبير عنها.

- وتبنى بعض الأوصاف على تمثل بصري، فتستحضر اللون والشكل والحركة، ويبنى بعضها الآخر على توصيل انطباعات المذاق واللمسات والروائح والأصوات.

- وعلى أي حال فإن كتابة قائمة مستوعبة لكل المفردات الاعلامية ذات الصلة الدائمة بالموضوع ليست وصفا أدبيا، فما ينجم عن تلك القائمة لا يزيد عن كتلة من المادة الخام...

وكتاب الوصف الجيدون يستخدمون كثرة من التفصيلات ولكنهم يهدفون إلى خلق تأثير مفرد، أي إلى إثارة انطباع واحد مهيمن. فالغرض الأول للوصف هو نقل الانطباعات التي أحس بها (أو يمكن أن يحس بها) الكاتب حينما رأى

أو شـعـر أو ذاق أو شم الموضوع الذي يعـالجـه، أي توصـيل خبرته الحسية إلى القارئ. ويجب أن لا ترد تلك الانطباعات مبعثرة لا قوام لها، بل ينبغي أن تشكل نسقا معينا تدعمه تلك التفصيلات ولا تحجبه أو تحيطه بالغموض»[53].

والواقع أن الأهمية المعرفية والجمالية للوصف تعززت وتأكدت في النوع القصصي بوجه عام وفي شكل الرواية الواقعية بوجه خاص، وذلك لكونها الاتجاه الروائي الأكثر احتفاء بعالم الأشياء المادية المحسوسة، المتنوعة، المعقدة، التي صارت جزءا لا يتجزأ من رؤية الانسان الحديث للعالم هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الشكل الروائي هو أكثر الأشكال الأدبية امتصاصا لخصائص كثيرة تتصل بمطلق الأشكال الأخرى، سواء الفنية، والأدبية، أو غير الفنية والأدبية، وسواء منها ما كان قديما أو حديثا.

وإذا كانت الرواية هي : «صورة الحياة» على حد قول الروائي والناقد الانجليزي هينري جيمس، فإن الوصف هو أحد أهم الأشكال السردية التصويرية التي تجسد إحساسنا ووعينا بالحياة في علاقاتها المكانية والزمنية، وفي دلالاتها المادية والمعنوية، وفي أبعادها المرئية وغير المرئية.

والواقع أن ما يعنينا من اللغة السردية الوصفية في الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ، ليس هو "ماذا" هنالك من أوصاف وموصوفات كمية أو كيفية مطابقة أو غير مطابقة للواقع المحاكى أو الممثل لفضيا، وإنما تعنينا – أولا وأخيرا – الطريقة الفنية التي وظف بها الروائي اللغة الواصفة توظيفا فنيا يكشف عن خصوصيات الفن الروائي عند نجيب محفوظ، في إطار الخصائص النوعية للخطاب الروائي الواقعي أولا، ويكشف – في السياق نفسه – عن رؤية جديدة ووليدة للعالم الذي هو محل تمثل وتمثيل

أو تجسيد وتشخيص أو تعبير أو إيحاء أو رمز، وذلك لأن : «اللغة قادرة على استيحاء الأشياء المرئية وغير المرئية مثل الصوت والرائحة، ومن هنا نستطيع أن نفكر في التصوير اللغوي على أنه إيحاء لا نهائي يتجاوز الصور المرئية»[54] ولأن : «التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس وكل الملكات. فالصورة منهج - فوق المنطق - لبيان حقائق الأشياء»[55] فالسائد في الصورة السردية الوصفية أن المادة الموصوفة فيها تقوم على المعطيات والعناصر الحسية المرئية التي تخاطب في المتلقي مجال الادراك البصري بالدرجة الأولى وإن تضمنت معطيات وعناصر حسية تستثير في المتلقي المدركات الأخرى غير البصرية، كاللمس والذوق والشم والسمع، ولكننا عندما نفحص أكثر الصور السردية الأكثر استقطابا للمجال البصري، نجدها تحيل وعينا على مدركات داخلية غير مرئية، فا«لصورة البصرية إحساس أو إدراك حسي، لكنها أيضا "تنوب عن" و"تشير إلى" "شيء داخلي"... فالصورة قد تكون بصرية أو سمعيةو وقد تكون بكاملها سيكولوجية»[56] بل هناك من النقاد من يذهب بعيدا، فيرى بأن لغة الوصف في الشكل الروائي هي نوع من الرسم بالكلمات، ولذلك يربط بينها وبين اللوحات الفنية المرسومة بلغة الألوان، فالوصف : «تجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات. فنستطيع أن نقول أن الوصف في الرواية هو وصف لوحة مرسومة أكثر منه وصف واقع موضوعي»[57].

2 - الخصائص الوظيفية للصورة السردية الوصفية عند نجيب محفوظ : صورة وصفية أم صورة وصفية سردية ؟ :

والآن... هل يوجد في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ نمط الصورة الوصفية الخالصة، التي تمتد فيها

اللغة مع عالم الأشياء الماثلة في السياق الروائي، بهدف الاحاطة بكل العناصر والمكونات الأصلية والفرعية، الخارجية والداخلية، التي تكون واقعها الموضوعي والداخلي معا ؟

الاجابة المبدئية، إجابة سلبية، قد لا تكون لصالح الفن الروائي عند نجيب محفوظ، حيث أن القارئ لا يستطيع أن يجد عنده صورا وصفية خالصة، يمكن أن تكون ظاهرة أسلوبية قائمة بذاتها في خطابه الروائي الواقعي، فزيادة على أن الوصف الروائي في هذا الخطاب متخلل بوحدات لغوية، صغرى أو كبرى، ليست من مشمولاته، نجد أن الصور الوصفية تأتي إجمالية التكوين، هيكلية الصورة، محدودة العناصر والمعطيات، مفتقرة إلى التصنيف والترتيب والتفريع والتجزيء، فالخلفية المكانية والزمنية برواية زقاق المدق - مثلا - لو تناولها واصف ملحمي النفس، كبلزاك لأخذ وصفها حجم النص الروائي كله، أي ثلاثمائة وثلاثة عشر صفحة، إلا أنها عند نجيب محفوظ جاءت مختزلة، موزعة على بضعة مقاطع وصفية محدودة تتخلل[58] الفصول الافتتاحية الأربعة التي لا تتجاوز إثنتين وثلاثين صفحة، بل إن كثيرا من الصور الوصفية في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، متشابهة، وفي كثير من الأحيان متماثلة إلى حد التطابق والتناسخ، سواء أكان ذلك من حيث طبيعة مادتها اللغوية المعجمية المهيمنة أم كان من حيث الوظيفة الفنية التي تؤديها [59]. وقد أدى ذلك بنا قدة جادة إلى تعميم حكم سلبي تقول فيه : "... فالوصف عند نجيب محفوظ هيكلي، حيث أنه يكتفي بتسمية الأشياء دون تجزئتها إلى مقوماتها وسماتها، وتذكر الأشياء في أغلب الأحيان دون أن توصف أو يكون الوصف عاما في غير تفصيل، ويتضح إهمال محفوظ للصفات في الوصف إذا تتبعنا بعض صفات الأشياء التي ذكرها، حيث يتضح فقر الوصف المستخدم"[60].

والواقع أن نجيب محفوظ، بالرغم من تأثره الواضح بالرواية الواقعية دون تعيين أو تخصيص، لم يكن يعنيه أن تأتي صوره الوصفية أو غير الوصفية مطابقة قليلا أو كثيرا لتقنية الصورة الوصفية الخارجية أو التحليلية الداخلية، عند الروائيين الواقعيين الأوائل الذين تفننوا عن قصد في صناعة اللغة الوصفية الدقيقية التي تؤكد على الاستقصاء والاستنفاذ والاحاطة في وصف خصائص وتفاصيل الأشياء المقدمة، سواء تعلق الأمر بالانسان، أي بالشخصيات الروائية، أم تعلق بعالم الأشياء الطبيعية أو الصناعية التي تزخر بها الحضارة الغربية الحديثة.

فالمخيلة السردية عند نجيب محفوظ ليست مخيلة "كمية" "تراكمية" "استعراضية"، تستوقفها كل المعطيات والخصائص والتفاصيل المتصلة بعالم الأشياء في واقعها الموضوعي الخارجي، وإن بدا لنا شيء من ذلك في بعض الأجزاء من رواية: "زقاق المدق" ورواية "بين القصرين"، فالاهتمام بعالم الأشياء لا يشغل الوعي الروائي عند نجيب محفوظ إلا بالقدر الذي يكشف فيه ذلك العالم عن دلالة المواقع الاجتماعية المتماثلة أو المتخالفة، أو المتماثلة المتخالفة معا، للشخصيات الروائية بوصفها جزء لا يتجزأ مما تضطرب به الحياة العامة للمجتمع، كما رآها وأراد لها الروائي أن تكون وليست كما هي بالطبع.

وقد لا نكون مغاليين إذا قلنا بأن نجيب محفوظ قد طبق- ودون قصد مسبق - عكسيا تلك الوصية الأسلوبية الشمولية المأثورة عن الشاعر الفرنسي (بوالو) (1711 - 1636) (nicolas Boileau) عندما قال :

«كونوا سريعين عجلين في سردكم وكونوا أسخياء مسرفين في وصفكم».

فالصورة الوصفية عند نجيب محفوظ تجمل أكثر مما تفصل، وتلمح وتوحي أكثر مما تصرح وتشخص أكثر مما تمثل، وبالتالي فهي تدرك العالم إدراكا مجازيا، باطنيا، أكثر مما تدركه إدراكا موضوعيا ماديا خارجيا.

فما تعليل ذلك يا ترى ؟

مبدئيا نستبعد أن يكون افتقار لغة نجيب محفوظ للصفات في الوصف، بسبب فقر مخيلته الروائية، وإنما نتستطيع أن نعلل ذلك بجملة من الخصوصيات من أهمها :

أ : أن اللغة العربية الفصحى - وهي الأداة المثالية لنجيب محفوظ - في فترة الأربعينات لم تطوع وتروض وتنقاد بالقدر الذي تستجيب فيه بسهولة لواقع العصر الحديث الذي صارت فيه الأشياء المادية المحسوسة وكل ما يتصل بها من مفاهيم وقيم ورؤى، هي محل الصراع المركب الذي يجري في المجتمع من جهة، وتستجيب لمقتضيات الأنواع الأدبية الحديثة التي يبدو أن الشكل الروائي هو أكثرها صعوبة وتعقيدا، لأنه أكثرها إحاطة بروح العصر وأكثرها تشخيصا لتناقضاته الخاصة والعامة في آن واحد من جهة ثانية.

ولعل خاصية المجاز التجريدي الذي يطبع بنية اللغة العربية الفصيحة، هي التي جعلت كثيرا من المبدعين - وهم المقياس الفعلي للإحساس بكفاءة اللغة - يرون بأن الصراع الحقيقي لهم، في تجاربهم الابداعية، الروائية والقصصية والمسرحية الجديدة، إنما كان صراعا مع اللغة نفسها، بشهادة نجيب محفوظ الذي يقول : "... ولذلك عندما بدأنا نكتب بهذه اللغة ونطوعها للحياة اليومية ونصف بها الانسان من أصابع قدمه إلى رأسه، وحركاته وإيماءاته كان الصراع رهيبا"[(61)].

وبشهادة (يحي حقي) عندما قال : "والصراع مع اللغة، هو تقريبا قوام حياتي، لأني أعتقد أن لا إبداع إلا من خلال اللغة، والابداع هو الكشف عن عبقرية اللغة[62]".

ب : أن الحياة الاجتماعية المصورة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ تفتقر إلى الثراء الحضاري، الذي يمثل عالم الأشياء المحسوسة أهم مؤشراته، سواء أكان ذلك على مستوى الطبقة الاجتماعية الدنيا الفقيرة التي تتمثل مأساتها الحقيقية في خلو وفراغ عالمها من الأشياء المادية والحسية التي لها وظيفة ومعنى في حياتها، أم كان على مستوى الطبقة الوسطى التي وإن لم تكن في حكم الفقراء المعدمين، فإنها تعيش على هاجس الرعب المستمر من المصير المجهول وقد احتج نجيب محفوظ بسخرية مريرة على غياب مؤشرات الثراء والثروة في حياة الطبقة الوسطى، في أكثر من رواية، ففي رواية زقاق المدق جعل من غياب الأشياء في حياة شخصية حميدة، وفي حياة كل من هم في حكمها، نفيا للحياة نفسها: "... وهل الجلباب شيء يهون؟... ما قيمة الدنيا بغير الملابس الجديدة؟ ألا ترين أن الأولى بالفتاة التي لا تجد ما تتزين به من جميل الثياب أن تدفن حية ؟!.. أجل ما قيمة الدنيا إذا لم نرتد ما نحب؟"[63].

بل إن الحدث الروائي الأساس في الرواية كلها، كان بسبب افتقاد الأشياء ومن أجل الحصول عليها[64].

وفي رواية القاهرة الجديدة يحتج نجيب محفوظ بعنف على مصر التي تهب الحياة لمن تشاء وتنزعها ممن تشاء، بصيغة الجمع، وذلك من خلال تمثل الروائي لعمل وعي شخصية محجوب عبد الرايم: "...ثم ترك المحطة إلى الطريق العام، وألقى على المدينة نظرة شاملة وهتف :

"يـا قـنـاطـر..يا بـلـدنـا..وزعـي الحـظ بـين أبـنـائـك بالعـدل" [65].

كمـا أن الحدث الروائي التأسيسي ممثلا في توقف الأب والموظف البسيط "عبد الدايم أفندي" عن العمل، يعني – أول ما يعني – احتجاب الأشياء وإمكانية الصراع من أجل الحصول عليها، وهو ما تحقق كرد فعل عكسي من خلال الصفقة الميلو درامية التي كان ضحيتها محجوب عبد الدايم وإحسان شحاتة، باسم زواج صوري مثير للسخرية والمرارة[66].

وفي رواية بداية ونهاية نجد أن كل مظاهر التفكك والانحدار والضياع المادي والمعنوي كان – في الواقع – بسبب الأشياء ومن أجلها، سواء في حالة غيابها أو في حالة حضورها [67].

وقد يقال – وهو حق – أن نجيب محفوظ لم يقتصر على وصف البيئة الفقيرة أو المتوسطة التي هي في حكم الفقيرة، وإنما توسع في وصف البيئة الغنية بموقعها الاجتماعي والاقتصادي والرسمي، التي تزخر فيها الحياة بوجود الأشياء المادية والحسية إلى حد الترف والبذخ، كما يبدو ذلك في هذه النماذج[68]، فلم وصفها وصفا إجماليا عاما اختزلت فيه عناصرها ووظائفها إلى أبعد الحدود ؟

زيادة على ما تقدم فإنه من المرجح أن المخيلة السردية لنجيب محفوظ، مخيلة انتقائية لا تحفل كثيرا بتتبع والتقاط دقائق الأشياء المادية الموضوعية، بقدر ما تنتخب وتنتقي أكثرها دلالة على المفارقات القائمة في الحياة الانسانية والاجتماعية التي يصورها، وبعبارة أوضح فإن الصورة السردية الوصفية في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ تجسد وتشخص الفوارق والمفارقات المادية

والمعنوية القائمة بين أغلبية بائسة تتمثل مشكلتها الأساس في فراغ حياتها من عالم الأشياء وبين أقلية ثرية مفسدة، تحتكر وتتخذ من امتلاكها واستهلاكها لعالم الأشياء مظهرا للتميز والتفاضل والمباهاة ووسيلة سلبية مدمرة لاستغلال إنسانية الانسان والمقايضة بكرامته، مما جعل الروائي يتخذ منها - في الحالتين - موقفا احتجاجيا، بالزهد فيها وبعدم الاحتفاء بوصف كل تفاصيلها وخصائصها، كما أشار إلى ذلك المستشرق الفرنسي (أندري مايكل)[69].

جـ : لا شك أن نجيب محفوظ في خطابه الروائي الواقعي التقليدي، هو أبرز الروائيين العرب المحدثين الذي تمثلوا التراث الروائي الواقعي، ومثلوا باللغة خصائصه الفنية العامة، ولكنه - بالتأكيد - لم يكن روائيا بلزاكيا، تستغرقه الموصوفات استغراقا كليا تأخذ فيه مساحة كبيرة في خارطة النص الروائي، وإنما هو روائي واقعي يستخدم اللغة الوصفية، استخداما انتقائيا تنتخب فيه المعطيات والخصائص المادية الحسية، الخارجية أو الداخلية، الأكثر تعميقا لوعي المتلقي بمفارقات حركة الحياة الانسانية العامة، مجسدة في عالم الشخصيات الروائية، بوصفه هو العالم الذي يتميز به الفن الروائي عند نجيب محفوظ في كل مراحله. فحتى عندما يصف نجيب محفوظ الأشياء بوصفها مدركات مكانية ساكنة، فإنه يركز فيها على المستوى الوظيفي المتحرك في علاقاته المباشرة أو الضمنية بصيرورة الشخصيات الروائية عنده، كما سنقف على ذلك تطبيقيا لاحقا.

3 – وظيفة الصورة السردية الوصفية في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ : (نماذج تطبيقية متنوعة)

إذا أردنا أن نصف المهارة السردية التي تميز بها الفن الروائي كله عند نجيب محفوظ، لقلنا بأنها تتجلى في بناء عنصر الشخصيات الروائية، أكثر مما تتجلى في بناء أي عنصر روائي آخر، فمدار كل الأشكال السردية في الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ، بوجه عام، والواقعي التقليدي بوجه خاص، هو تجسيد "صيرورة" الحياة الانسانية، بوصفها مظهرا ومخبرا، وبوصفها علاقات مكانية وزمنية متضافرة، وبوصفها ما هو كائن وما يجب أن يكون، وبوصفها – بكل ذلك – "رؤية للعالم".

وليس معنى هذا أن نجيب محفوظ لم يهتم بالعناصر الروائية– الأخرى، كالمكان والزمان، بالقدر نفسه، الذي اهتم فيه بالشخصيات الروائية، أي بالانسان، وذلك لأن الرواية فن مكاني وزمني معا، ولأن الحياة – والرواية صورة للحياة – أساسها : "بعدان أساسيان، هما المكان والزمن، وفي إطارهما يحيا الانسان وينمو الجنس البشري ويحتفظ بحكمة الأجيال"[70]، وإنما معناه أنه لا معنى للعلاقات المكانية والزمنية في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ إلا بتشخيصها "وأنسنتها" أي بدخولها في نسيج الحياة الانسانية والاجتماعية، وبتجسيدها لرؤية الروائي لها.

ولهذا السبب الوظيفي البنائي، استعملنا : "وظيفة الصورة السردية في بناء العلاقات المكانية للشخصيات الروائية "بدلا من الاستعمال الشائع والمتداول وهو : "وظيفة الصورة الوصفية في بناء المكان الروائي".

وفي هذا السياق يتحتم علينا أن نلم ببعض التحديدات النقدية الخاصة بأهمية المكان الروائي، ما دام هو العنصر الفني الذي يمثل المجال الوظيفي البارز للصورة السردية الوصفية في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ.

وبالرغم من أن إحدى وظائف الصورة السردية الوصفية هي الايهام بحضور الواقع الموضوعي الخارجي داخل بنية الخطاب الروائي، وذلك لأن الانسان بطبيعته يميل إلى حمل المجهول على المعلوم والموجود بالقوة على الموجود بالفعل، والعام المتجرد على الخاص المتعين المحسوس، فإن المكان الذي نتحدث عنه هو المكان الخيالي الذي صنعته اللغة، والذي عادة ما يوصف "بالمكان الفني"، "الجمالي"، الذي لا يتشابه أو يتطابق مع نظيرة الموضوعي الخارجي وإن حمل عليه.

فمما لا شك فيه أن : "المكان يمثل محورا أساسيا من المحاور التي تدور حولها نظرية الأدب، غير أن المكان - في الآونة الأخيرة - لم يعد مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية، كما لا يعتبر معا دلا كنائيا للشخصية الروائية فقط، ولكن أصبح ينظر إليه على أنه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الأدبي، هذا بالاضافة إلى المكان كان وما يزال يلعب دورا هاما في تكوين هوية الكيان الجماعي، وفي التعبير عن المقومات الثقافية، في جميع أنحاء العالم"[71].

وفي سياق العلاقة الجدلية المتكاملة بين المكان والانسان في الرواية يقول رينيه ويلك : "الاطار هو البيئة، والبيئات - وبخاصة البواطن البيئية - قد تصور على أنها تعبيرات مجازية عن الشخصية، إن بيت الانسان امتداد لنفسه، إذا وصفت البيت فقد وصفت الانسان، إن التفصيلات العينية لبيت البخيل غرانديه أو مسكن فوكور ليست جهدا ضائعا ولا تبذيرا، فهذه البيوت تعبر عن أصحابها، وتفعل فعل الجو

بالنسبة للآخرين الذين يتوجب عليهم أن يعيشوا فيها.. قد يكون الاطار تعبيرا عن إرادة إنسانية، وإذا كانت البيئة طبيعية فقد تكون إسقاطا على هذه الارادة"[72].

فمن بين الوظائف المتنوعة للصورة السردية الوصفية أنها تؤطر وتعرض الخلفية المكانية والزمنية الخاصة أو العامة بوصفها جزءا لا يتجزأ من بنية الشخصيات الروائية ومن حركة الأحداث الروائية، وبالتالي، جزءا لا يتجزأ من المنظور الروائي المجسد في الخطاب الروائي، فالخلفية لاتكشف عن الشخصية فقط، بل عن مكانتها في السلم الاجتماعي، كما أن الربط بين المزاج والموقف والخلفية يظل سمة أساسية من سمات الوصف في عالم الرواية الخيالي، ذلك أن الخلفية تتسق مع الأزمة العاطفية للقصة»[73].

وزيادة على تأسيس وتأطير الصورة السردية الوصفية للخلفية المكانية وللشخصيات الروائية التي تتحرك في إطارها، فإنها - الصورة السردية الوصفية - تجسد وتشخص دلالة الزمن الروائي، سواء في ذلك ما كان متصلا بمظاهره الطبيعية الخارجية، كارتباط جل الشخصيات والأحداث الروائية في القاهرة الجديدة وزقاق المدق وخان الخليلي وبداية ونهاية والثلاثية، خصوصا "بين القصرين" بتردد فترة الأصيل والمغيب حينا، وبالليل المظلم الحالك الموحش حينا آخر[74]، للدلالة على الصيرورة الاجتماعية المأساوية التي تنتظم جل الشخصيات الروائية، بالرغم من اختلافاتها الجزئية عن بعضها من حيث طبيعتها ومواقعها ووظائفها ورؤاها، أم كان ذلك من خلال تردد بعض الأفعال والوظائف التي تتخلل الصورة السردية الوصفية، لتضفي عليها إيقاعا زمنيا متحركا، "يزمن" - إن صح هذا التعبير - العلاقات المكانية ويخرجها من تراكميتها وثباتها، من جهة،

ويؤشر، من جهة ثانية، لدلالة الزمن عليها وعلى الشخصيات المرتبطة بها، ومن ثمة، للدلالة على الآفاق المظورة لرؤية نجيب محفوظ في خطابه الروائي الواقعي.

وربما لهذا قرر أحد النقاد قائلا : "لايوجد مكان بدون زمان ولا زمان بدون مكان.. فالمكان بطبيعته زمني والزمن بطبيعته مكاني"[75].

وبالرغم مما تبدو به لنا اللغة الوصفية عند نجيب محفوظ، من بساطة وسهولة وألفة في نظامها المعجمي أي في مادتها اللغوية الأساس التي تتمثل في الأسماء والصفات والأفعال والروابط الموضعية المكانية، وفي تراكيبها الأسلوبية وصيغها النحوية والصرفية، فإن وظيفتها الفنية الأهم - زيادة على الوظائف التقليدية التي سبق الحديث عنها - تتمثل في توليد وإنتاج آفاق دلالية، مادية ومعنوية، خاصة وعامة، مضمرة أو مخبوءة فيما وراء المظهر الخارجي لهذه اللغة، ونشير هنا إلى أن توليد وإنتاج اللغة الوصفية للمعنى لا يتم بنفس المستوى، وإنما - غالبا - ما نجد أن هناك وحدات أساسية معينة (كلمات - جمل - صور- تراكيب) تمارس سلطانها ونفوذها على غيرها من الوحدات الأخرى، التي تأتي لخدمتها وإثرائها، على نحو ما أشار إلى ذلك الدكتور مصطفى ناصف، أثناء حديثه عن "الكلمات الأساسية" في النص"[76].

وفي سياق كل ما تقدم وانطلاقا من تمثلنا الجزئي والكلي لوظيفة الصورة السردية الوصفية - غالبا - والوصفية - نادرا - في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، نستطيع أن نختبر (نصف، نحلل، نفسر، نؤول) مجموعة من النماذج العينية المحدودة، التي راعينا فيها تنوعها وقابليتها للشمول والتعميم.

نمـاذج تـطبيـقية متنـوعـة :

1 – يقول نجيب مـحفـوظ في مدخل إفـتـتـاحيـة القـاهـرة الجديدة : "مـالـت الـشمس عن كبـد الـسمـاء قـليـلا، ولاح قـرصـها من بعيد فوق القبة الجامعية الهائلة، كأنه منبثق منها إلى السمـاء : أو عـائد إليـها بعد طواف يغـمـر رؤوس الأشـجـار والأرض المخضرة وجدران الأبنية الفضية والطريق الكبير الذي يشق حدائق الأورمان باشعة لطيفة : امتصت برودة يناير لظاها، وبثت في حناياها وداعة ورحمة.

وقد قامت القبة على رأس صفين من الأشجار الباسقة، امتدت مع الطريق، فلاحت كإله يبحثو بين يديه كهنته العابدون ساعة العصر والسماء متجلية في صفاء مطرزة بعض نواحيها بسحائب رقاق : والهواء يتخبط بين الأشجار باردا، فترجع أوراقها أنينه ونحيبه.

في السماء دارت حداءات حيارى : وعلى الأرض انطلقت جماعات الطلبة[77]".

2 – ويقـول في روايـة زقـاق المدق : "... ودخلت حـمـيـدة الحجرة عقب مغادرة الست سنية عفيفي لها، كانت تمشط شعرها الأسود الفاحم، الذي تفوح منه رائحة الكيروسين، فنظرت أم حميدة إلى شعرها الفاحم اللامع، تكاد تجاوز ذؤاباته ركبتي الفتاة وقالت بأسف:

– واحسرتاه كيف تدعين القمل يرعى هذا الشعر الجميل!

– فبرقت عينان سودوان مكحلتان بأهدات وطف، ولاحت فيهما نظرة حادة صارمة، وقالت الفتاة بحدة :

– قمل ؟! والنبي ما وجد المشط إلا قملتين إثنتين !

– أنسيت يوم مشطتك من أسبوعين وهرست لك عشرين قملة ؟!

– كان قد مضى على رأسي شهران بلا غسيل...

ثم اشتد ساعدها في التمشيط وهي تجلس جنب أمها، كانت في العشرين، متوسطة القامة، رشيقة القوام، نحاسية البشرة، يميل وجهها للطول، في نقاء ورواء وأميز ما يميزها عينان سودوان جميلتان، لهما حور بديع فاتن، ولكنها إذا أطبقت شفتيها وحدت بصرها تلبستها حالة من القوة والصرامة لا عهد للنساء بها!"[78].

3 – ويقول في رواية بداية ونهاية "وطرقا الباب ثم دخلا، وتسمرت أقدامهما وراء الباب لمنظر غريب لم يتوقعاه، رأيا أثاث البيت مكوما في الصالة، في اضطراب شامل، وقد رصت المقاعد فوق الكنبات ولفت الأبسطة وفكت الدواليب، ولاحت الأم ونفيسة مشمرتين يعلوهما التراب، وتتصببان عرقا على لطافة الجو، وهتف حسنين:

– ماذا حصل ؟

– فقالت الأم :

– سنترك الشقة

– إلى أين ؟

– إلى الدور التحتاني، سنتبادل السكن مع صاحبة البيت.

شقة أرضية بمستوى الفناء الترب، لا شرفة لها، ونوافذها مطلة على عطفة جانبية، تكاد تبدو منها رؤوس المارة، وطبعا محرومة من الشمس والهواء"[79].

4 – ويقول في رواية بين القصرين: "وأضاء المصباح الحجرة فبدت برقعتها المربعة الواسعة، وجدرانها العالية وسقفها بعمده الأفقية المتوازنة، إلا أنها لاحت كريمة الأثاث ببساطها الشيرازي وفراشها الكبير ذي العمد النحاسية الأربعة، والصوان الضخم والكنبة الطويلة المغطاة بسجاد

صغير المقطع مختلف النقوش والألوان... كانت في الأربعين، متوسطة القامة، تبدو كالنحيفة ولكن جسمها بض ممتلئ في حدوده الضيقة لطيف التبويب والتنسيق، أما وجهها فمائل إلى الطول مرتفع الجبين، دقيق القسمات ذو عينين صغيرتين جميلتين تلوح فيهما نظرة عسلية حالمة، وأنف صغير دقيق يتسع قليلا عن فتحتيه، وفم رقيق الشفتين ينحدر تحتهما ذقن مدبب، وبشرة قمحية صافية، تلوح عند موضع الوجنة منها شامة سوادها عميق نقي"[80].

"... وبدا في وقفته طويل القامة عريض المنكبين ضخم الجسم ذا كرش كبيرة مكتنزة اشتملت عليها جميعا جبة وقفطان في أناقة وبحبوحة دلتا على رفاهية ذوق وسخاء، ولم يكن شعره الأسود المنبسط من مفرقه على صفحتي رأسه في عناية بالغة، وخاتمه ذو الفص الماسي الكبير، وساعته الذهبية، إلا لتؤكد رفاهية ذوقه وسخاءه، أما وجهه فمستطيل الهيئة مكتنز الأديم قوي التعبير واضح الملامح، يدل في جملته على بروز الشخصية والجمال بعينيه الزرقاوين الواسعتين، وأنفه الكبير الأشم المتناسق على كبره مع بسطة الوجه، وفمه الواسع بشفتيه الممتلئتين، وشاربه الفاحم الغليظ المفتول طرفاه بدقة لا مزيد عليها"[81].

بداية يجدر بنا أن نشير إلى أن كل هذه الصور السردية الوصفية، ينطبق عليها تماما التصور النقدي الوظيفي التكاملي للمكان الروائي، الذي مؤداه : "أن الحاجة لفهم المكان كجزء من كل هو الذي يعطيه معناه، فعلاقته بالزمن وبالشخصيات وبالراوي وبالقراء، وعلاقة كل هذه به، جميعا أكثر أهمية من النظر إلى هذه العناصر، كل عل حدة"[82].

فهذا هو الاطار الذي تؤدي فيه اللغة الوصفية وظيفتها التقنية والدلالية في كل النماذج السابقة، بل في كل راوايات نجيب محفوظ الواقعية، وإن اختلفت العناصر المكانية التي هي محل تجسيد، فالمجال الوظيفي للوصف في النموذج الأول، هو المكان الطبيعي المفتوح الذي يمثل الخلفية التأسيسية الأولى التي ستنبثق منها الأحداث والشخصيات الروائية في هذه الرواية، أما في النموذج الثاني والثالث فإن المجال الوظيفي الذي هو محل تمثيل وتشخيص اللغة، يبدو ضيقا محصورا في رسم صورة إجمالية دالة للموقع الاجتماعي الخاص بشخصية حميدة، بوصفها جزء لا يتجزأ من الموقع الاجتماعي المزري العام لمجتمع زقاق المدق من جهة، ومشهدا مرئيا يشخص دلالة الانحدار المادي المظهر والمعنوي المضمر، الذي سيحدد الصيرورة الاجتماعية التراجيدية التي ارتبطت (الماضي القريب) وترتبط (الحاضر) وسترتبط (المستقبل) بها الأسرة فالطبقة المتوسطة، فمصر بكاملها في رواية بداية ونهاية من جهة ثانية، في حين تكشف الصورتان الوصفيتان الأخيرتان في النموذج الرابع عن فن رسم الشخصية الروائية عند نجيب محفوظ، بوصفها مدرك مكاني، بما ينسجم مع كيانها الفيزيقي ومع طبيعتها ومع موقعها الاجتماعي، والأهم من كل ذلك، بما ينسجم مع رؤية الروائي لها.

هذا إذا بصفة تعريفية إجمالية، أما إذا أردنا الدقة في وصف وتحليل وظيفة اللغة في هذه النماذج، فإنه يمكننا أن نتعرف على ذلك فيما يلي :

1 - **النموذج الأول** : قبل ممارسة العملية التحليلية يجدر بنا أن نصف هذا النص من خارجه فنقول بأنه

مجموعة من الصور السردية الوصفية المتوالدة من بعضها، انطلاقا من الكل إلى الجزء ومن العام إلى الخاص، مكونة - بذلك "مشهدا" مرئيا حيويا، تجمع فيه اللغة بين عدة وظائف كالعرض والتمثيل والتشخيص والايحاء والرمز.

فاللغة الروائية الواصفة هنا. كما هي كذلك في كل روايات نجيب محفوظ - لا تؤكد كثيرا على التعريف بالأشياء والعناصر الموصوفة ولا تستغرقها خصائصها وتفاصيلها الجزئية الدقيقة بقدر ما تؤكد على تشخيص دلالتها المفارقة في سياق التناقض بين الأعلى والأسفل. وإذا أردنا أن نصف هذا المشهد بلغة السينما، لقلنا بأنه أقرب إلى منطق ونظام الصورة الاجمالية "المأخوذة عن بعد"، وهي صورة مؤسسة على تشخيص اللغة لدلالة أهم وأبرز مظهر "زمكاني" مادي محسوس في الحياة على الاطلاق، وهو "الشمس" في سياق الانحدار من الأعلى إلى الأسفل، وفي سياق الأفول والتلاشي بعد التوهج والتمركز : "مالت الشمس عن كبد السماء قليلا".

وكما نشأت وتطورت ونمت هذه الصورة، على نحو مجازي إيحائي رامز، فإنها تنتهي بما يعزز وعي المتلقي بدلالتها الرمزية التي تتجاوز مظهراتهاوذلك باقتناص مخيلة الروائي لعنصر طبيعي حيوي، معبر، يشخص في الواقع - الصيرورة المأساوية المفارقة التي يقوم عليها البناء الروائي في الرواية كلها ونعني بذلك الصورة السردية الوصفية التعبيرية ممثلة في : "في السماء دارت حداءات حياري : وعلى الأرض انطلقت جماعات الطلبة" وهي صورة مفسرة لما قبلها، كونها استتباعا له، ومفسرة لما بعدها، كونها مؤسسة له، مما يجعلنا نستبق حكما مؤداه أن هذا المشهد السردي الوصفي الافتتاحي، إنما هو رمز فني

مؤسس لدلالة الحدث الروائي وللشخصيات الروائية الفاعلة أو المنفعلة به، في الرواية كلها، فكل العناصر الأصلية أو الفرعية : (الأسماء- الصفات - الأفعال - الروابط المكانية والزمنية)، تتكامل فيما بينها لتأسيس وتأطير الخلفية المكانية والزمنية النواة، التي ستكون بمثابة "درجة الصفر" لولادة البناء الروائي كله لاحقا.

وتتمثل الخلفية المكانية في وجود مجالين مكانيين مفتوحين على بعضهما البعض، أي في الوظيفة والدلالة معا، أحدهما هو المجال المكاني الطبيعي العلوي المترامي في الأفق وعناصره هي : (الشمس - كبد السماء - القرص - الأشعة - السماء - الهواء - السحب - الحداءات الحياري)، وثانيهما هو المجال المكاني الطبيعي السفلي الذي يرتبط بسطح الأرض بوجه عام، وبعالم الجامعة، بوجه خاص، وعناصره هي: (القبة الجامعية (الجامعة) - الطريق - الأشجار - الأبنية - الأرض - حدائق الأورمان - الأوراق - التخبط - الأنين - النحيب - الطلبة)، أما الخلفية الزمنية فلا تأتي منفصلة عن الخلفية المكانية إلا من خلال قرينتين متكاملتين في دلالتهما السلبية، وهما : فترة الأصيل (ما بين العصر والغروب) وشهر يناير (جانفي).

وبالرغم من اتساع وترامي المجال المكاني، سواء العلوي أو السفلي، وبالرغم من امتلائه بما يزيد عن العشرين إسما، عدا الأفعال والصفات والروابط المكانية أو الزمنية أو الزمكانية معا، فإن استثمار لغة الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ، لخاصتي "الايجاز" و"المجاز"، جعل الخلفية المكانية والزمنية مقلصة، بل مختزلة إلى أقصى حد، إذ أن القارئ لا يعرف شيئا عن شكل وحجم ولون القبة الجامعية، عدا الصفة الانطباعية العامة التي وصفت بها، وهي "الهائلة"،

كما لا يعرف عن تفاصيل وخصائص الطريق عدا كونه كبيرا، والشيء نفسه، يمكن أن يقال عن العناصر المكانية الأخرى، سواء منها ما كان متصلا بالطبيعة الفضائية أو ما كان متصلا بسطح الأرض، وهذا معناه أن لغة الوصف في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ إذ تؤسس وتمثل الخلفية المكانية وتشير إشارة سريعة مقتضبة للزمن الطبيعي ممثلا في فصل الشتاء، وتحديدا في شهر يناير، فإنها لا تذهب بنا في ذلك بعيدا، وإنما هي تشخص دلالة الحدث الروائي في علاقته بالشخصيات الروائية الأساس التي سننجزه وستكون موضوعا له، في الآن نفسه، حتى في هذه المرحلة الجنينية المبكرة التي ما زالت فيها الأحداث ودلالة الأحداث والشخصيات الروائية مجرد "وعي كامن"، أسقطت بعض مؤشراته وخصائصه ووظائفه على الأشياء الخارجية، الطبيعية أو الاصطناعية التي "أسست" في الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ، وصارت تنوب عن الحضور العيني للشخصية الروائية وعن الموقع الاجتماعي الذي ستتحول باتجاهه، وبالتالي فهي تشخص الصيرورة الاجتماعية التراجيدية التي يتوزعها النص الروائي كله عموديا وأفقيا.

وفي هذا السياق فإن مجمل الصفات والوظائف المسندة للعناصر المكانية المذكورة في هذه الصورة تحيل وعي المتلقي على غير ما تجلت به في مظهرها النصي الخارجي، وبعبارة أدق فالروائي لا يعنيه المظهر الذي بدت به الطبيعة الخارجية على هذا النحو، إذ قد تكون في الواقع كذلك وقد لا تكون كذلك، وإنما تعنيه دلالتها الفنية على الحياة الانسانية التي تشغل وعيه الروائي، كما أن الدلالة الفنية المسقطة على العالم الخارجي، دلالة مؤسسة على التناقض والمفارقة وعلى التلازم بين الموجب والسالب والإثبات والنفي والخاص

والعام، وليست دلالة أحادية الاتجاه، مغلقة الاطار، فالنور المنبعث من الأعلى إلى الأسفل، وضخامة القبة الجامعية واخضرار الأرض، وفضية جدران الأبنية والعلو والانتظام والسعة والامتداد والصفاء، صفات مجازية تطبع في وعي المتلقي، دلالة الحياة المادية الحسية، المتوهجة، المثيرة، التي توجد مكانيا في مجال "الأعلى" أو "الفوق" الاجتماعي المميز، المتميز، الذي يمثل قمة سلم هرم الحياة الاجتماعية، إلا أننا إذا أخذنا في اعتبارنا أن الزاوية التأسيسية التي رئيت بها كل الأسماء والصفات والوظائف المكونة لهذه الصورة، هي زاوية الجملة السردية الأولى : "مالت الشمس عن كبد السماء قليلا"، فسيبدو لنا أن المعطى الدلالي الموجب، ممثلا في الصورة المادية الحسية المشرقة للحياة في سياق الأعلى، لا يلبث أن يتلاشى أو - بالأصح - يحمل في ثناياه مفارقته التي تتمثل في توظيف نجيب محفوظ الجزئي والكلي، لعنصر التناقض الداخلي، الضمني، الذي يقلب وعينا بدلالة النص المظهرة، على مستوى علاقات الحضور، رأسا على عقب، ليتأسس لدينا وعي جديد متولد، يأخذ فيه المعطى الدلالي السالب مركز الصدارة، ونستطيع أن نتمثل بوضوح، الدلالة المفارقة التي تتوزعها الصفات والموصوفات المجسدة في النص، فيما يلي :

1 - الأشعة الدافئة المنتشرة ≠ الذبول، التلاشي، البرودة، الظلام.

2 - ضخامة القبة الجامعية ≠ الضآلة، افتقاد الكيان المادي والمعنوي.

3 - الأرض المخضرة ≠ الأرض الجافة، الجرداء، العقيم.

4 - جدران الأبنية الفضية ≠ القلة، الضآلة، الذبول، الصدأ.

5 – الطريق الكبير، الممتد ≠ الصفر، الالتواء، الانحصار.

6 – الأشجار السابقة على الجانبين ≠ الانخفاض، اختلال التوازن.

7 – السماء الصافية ≠ الاضطراب، الاكفهرار، الفزع.

وإذا كانت اللغة الواصفة للعناصر المكانية السابقة لم تخرج عن الايحاء بإمكانية حدوث تغير ما، سيتم مستقبلا في الاتجاه العكسي، الذي سبق أن نعتناه باسم : "مفارقة التغير"، فإن وظيفتها في نهاية هذا المقطع الوصفي تجمع بين الايحاء والتشخيص الدرامي والرمز الفني المفتوح على آفاق دلالية غائبة عن سياق العلاقات المكانية المظهرة في النص، ويتم ذلك من خلال اقتناص مخيلة الروائي لصورتين طبيعيتين وظيفيتين دلاليتين، تشخصان الصيرورة الدرامية التي تقوم عليها الرواية كلها، وتتمثل الأولى في الصورة الطبيعية التي تشخص وظيفة "الهواء" بوصفه مفتاحا دلاليا، يفسر من جهة، دلالة الزمن الطبيعي الخارجي، ممثلا في فصل الشتاء، وتحديدا، في شهر يناير، حيث تتقوقع الحياة وتتقلص وتكمن بفعل البرودة، ويفسر، من الجهة الأخرى – وهي الأهم – دلالة رمزية مكثفة تستقطب سمع القارئ ونظره ولمسه، في آن واحد: "والهواء يتخبط بين الأشجار باردا فترجع أوراقها أنينه ونحيبه".

وفي هذا السياق المجازي الرمزي، فإن الهواء في هذه الصورة التعبيرية ليس – بالضرورة – هو الهواء الطبيعي الخارجي الذي نعهده عادة بيننا، وإنما هو كائن حيوي، حي، مشخص – بفتح الخاء – ومشخص – بتشديد وكسر الخاء – في آن معا كما أن معجم الصفات الوظيفية المتوالدة من بعضها سببيا "كالتخبط" والهواء والبرودة: "بين الأشجار باردا" والترجيع: "فترجع أوراقها" والأنين والنحيب "أنينه ونحيبه".

ففعل "تخبط" يرتبط في كل استعمالاته بحدث يتم في السياق السلبي، فهو من ناحية يدل على "الحيرة" و"التيه" و"الضياع" وافتقاد الرؤية الواضحة والهدف المحدد، ولذلك قيل - كناية عن ذلك - "يخبط خبط عشواء": والعشواء - فيما أظن - هي العمياء، ويدل، من ناحية ثانية على شدة معاناة الألم في سياق الاحتضار ولفظ الأنفاس الأخيرة للحياة، ولذلك قيل في هذا السياق: "يتخبط في دماه" و"البرودة"، بالاضافة إلى دلالتها الحالية "باردا" على الزمن الطبيعي، فإنها تشخص إمكانية تصلب وتجمد الحياة بعد التخبط.

وفي السياق نفسه تأتي الجملة الفعلية السببية الثانية المتعلقة بما قبلها أي بالهواء: "فترجع أوراقها أنينه ونحيبه "لتكشف معالم الصيرورة المأساوية التي تلوح في آفاق النص الروائي كله، "فالتخبط" و"البرودة" و"الانين" و"النحيب"، صفات وظيفية تختلف جزئيا عن بعضها، ولكنها تلتقي كلها في حقل دلالي سلبي يتمثل في احتمال وقوع "مصيبة" أو "كارثة" أو "مأساة" تتصل - اصلا - بالحياة الانسانية، سواء في سياقها الفردي الخاص، أو في سياقها الاجتماعي العام، فكلها من خصائص الذات الانسانية في السياق السلبي الذي تبدو فيه هذه الذات موضوعا للكوارث والازمات الحادة، التي تترتب عنها مآسي انسانية يشملها الموت، سواء بمعناه الطبيعي المألوف أو بالمعنى الأحد والأبشع الذي يعنيه نجيب محفوظ، وهو الموت بالحياة.

فبينما نجد أن "الأنين هو تلك الذبذبات الصوتية، الواهنة، المتقطعة، المنبعثة من شخص يستغيث لأن الحياة بدأت تفقد فيه أوصال دفاعها، نجد أن "النحيب" مصدر مرئي وسمعي يتعلق بمحيط الشخص (الفرد) أو المجتمع،

الذي تتوالى مراتب أو درجات مأساته سببيا باتجاه تنازلي ينتهي بالنحيب، فنحن - بذلك أمام مشهد لمأتم إنساني مشخص أكثر مما نحن أمام مظهر خارجي للطبيعة.

وبحكم الترابط المعنوي ولكي يعمق الروائي وعينا بالدلالة المأساوية الجزئية التي يقوم عليها النص الروائي في هذه الرواية، وتتوزعها كل روايات نجيب محفوظ الواقعية الأخرى، بنسب متفاوتة، فقد عمد الروائي إلى استحضار عنصر طبيعي حيوي، حي، في الصورة الوصفية التعبيرية الثانية، والأخيرة في هذه اللوحة، وهي "في السماء دارت حداءات حيارى : وعلى الأرض انطلقت جماعات الطلبة".

فزيادة على طرافة الصورة نفسها، وزيادة على أنها توحي وتشخص وتعبر وترمز، فهي تفسر سوابقها ولواحقها في الآن نفسه، فمن حيث سوابقها نجد أنها تختزل دلالة العناصر الأصيلة الثلاثة التي تولد منها مشهد الطبيعة في هذه اللوحة، ممثلة في : (الشمس - الأرض - الهوء) ومن حيث لواحقها فإنها تعين المعنى الحقيقي بالدلالة المأساوية المشخصة ممثلا في الشخصيات الروائية، وذلك على سبيل المقابلة التفسيرية المتماثلة بين كل الوحدات اللغوية الخمس التي تتكون منها الجملتين، الأولى المفسرة لما قبلها وما بعدها معا "في السماء دارت حداءات حيارى"، والثانية المفسرة بالأولى: "وعلى الأرض انطلقت جماعات الطلبة" وهذه الوحدات المتكافئة هي : حرف الجر (في، على) والموضع المكاني (السماء، الأرض) والفعل أو الزمن (الدوران، الانطلاق) والفاعل (حداءات، جماعات الطلبة) والصفة المشتركة التي تتمثل في (الدوران، الحيرة، الانطلاق).

والخلاصة أن وظيفة الصورة السردية الوصفية وظيفة رمزية دراميـة، تحيل وعي المتلقي على إمكانية وجود صيرورة إنسانية مأساوية ستحقق - أو هي متحققة بالفعل في ذهن الروائي - في مجال الأعلى، انطلاقا من الأسفل، ثم عودة إليه بعد ذلك.

ومع أن كل العناصر المكانية والزمنية المكونة للمشهد كله، تتكامل في توليد الدلالة الرمزية المفارقة، فإن العنصر الحيوي الحي، الأكثر استحضارا لآفاق الدلالة الفنية العامة في النص الروائي كله، هو عنصر "الحداءات"، لكونها موجودة في السماء للدلالة على "الأعلى" بالمفهوم الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، وليس بالمفهوم الهندسي أو الطبيعي، ولكونها "تدور" للدلالة على الامعان في التيه والضياع، ولكونها - إلى ذلك كله - من الطيور أو الغربان السوداء التي يبعث لونها وصوتها على التشاؤم والتطير في مخيلة الانسان العربي، لأن تجمعها في حركة دورانية علامة على وجود ميتة أو فريسة أو ما كان في حكم ذلك.

2 - <u>النموذج الثاني :</u> تتصف رواية زقاق المدق بملمح فني خاص، يتمثل في كونها أكثر روايات نجيب محفوظ الواقعية، تمثيلا لدور البيئة الاجتماعية في حياة الانسان، بل لعلها مؤسسة في الأصل على تمثل وتمثيل المقولة الاجتماعية التي مؤداها أن "الانسان إبن بيئته" مما يقتضي أن تكون أكثر أعمال نجيب محفوظ توظيفا للصورة الوصفية الخالصة، ولكننا عندما نتأمل جيدا لغتها، سنجد أنه قلما نجد عند نجيب محفوظ، ذلك الثراء اللغوي التصويري الوصفي الكمي، الذي يفترض أن يكون مؤشرا أساسيا في رواية بيئية كهذه.

وفي هذا السياق يمكن أن نصف لغة هذا النموذج، فنقول بأننا هنا أمام صورة سردية وصفية إجمالية الاطار، هزيلة المادة المؤطرة، وإذا كان النموذج السابق في القاهرة الجديدة، عبارة عن مشهد بانورامي، يخضع لمفهوم "الصورة المأخوذة عن بعد" فهو هنا عبارة عن لقطات جزئية صغرى تخضع لمفهوم "الصورة المأخوذة عن قرب"، وتتمثل وظيفة اللغة في هذه الصورة الداخلية المغلقة، في تجسيد وتفسير الموقع الاجتماعي الباطني المزري لشخصية حميدة، بوصفها هي الشخصية الروائية الأساس التي جسد بها ومن خلالها الروائي أكبر حيز من مساحة الشقاء الانساني، المادي والمعنوي، الذي خصت به حياة مجتمع زقاق المدق.

ومع أن العناصر المكانية، المادية المحسوسة، الحاضرة في النص قليلة أصلا، فإنها - مع ذلك - تبدو مختزلة، بل متجاوزة، غير معرفة وغير موصوفة، إذ لا نعرف شيئا عن شكل وحجم ومحتوى الحجرة المذكورة في بداية النص، كما لا نعرف شيئا عن الأدوات والوسائل المادية الحسية والجمالية الأثيرة في عالم المرأة، خصوصا في مثل هذه الحالة (تمشيط الشعر)، كنوع المشط ونوع المرآة المفترضة، وقيمتها، كما أننا في الجزء الأخير لا نعرف عن شخصية حميدة كمدرك مكاني إلا أقل القليل، وكل ما هنالك هو عبارة عن صورة هيكلية ضامرة تبدو فيها شخصيتها أقرب ما تكون إلى "التمثال" الذي نحت من موقع تحفز وانقضاض بقوة شفتيه وعينيه : "ولكنها إذا أطبقت شفتيها الرقيقتين وحدت بصرها تلبستها حالة من القوة والصرامة لا عهد للنساء بها".

فنجيب محفوظ لا تستوقفه إلا بعض العناصر المادية والحسية الدالة على طبيعة الشخصية وعلى موقعها

الاجتماعي وعلى موقفها من العالم وعلى رؤيته هو لها، وهذا - على وجه التحديد - ما جسدته اللغة في هذا النموذج، الذي يبدأ بداية سردية استئنافية في الجملة الأولى: "..ودخلت حميدة الحجرة عقب مغادرة الست سنية لها"، ولا تلبث أن تؤجل بجلوس حميدة، جنب أمها - بالتبني - لينتقي الروائي لها، عنصرا ماديا حسيا أكثر دلالة على الواقع البيولوجي والنفسي والاجتماعي للمرأة بوجه عام، وأكثر دلالة على الأنوثة المتدفقة لشخصية حميدة، وعلى شقائها المادي والمعنوي، بوجه خاص، وهو ذلك الشعر الغجري، الأسود اللامع، المسترسل، الذي يستثير نظر القارئ ولمسه وذوقه وشمه، أي يجعله يرى متنقلا من الأعلى إلى الأسفل، ومن الأسفل إلى الأعلى، ويجعله يلمس ويشم ويشتهي ويتقزز، في آن واحد.

وكما هي عادة نجيب محفوظ في استخدامه الانتقائي الجزء للدلالة به على الكل، فإن الصورة المجسدة لشعر حميدة هي شخصية حميدة نفسها، وبعبارة أخرى فشخصية حميدة وموقعها الاجتماعي الخاص والعام، كل ذلك مختزل في صورة هذا الشعر المتوحش، المثير، الذي بقدر ما يفيض أنوثة وحيوية وجمالا طبيعيا، بقدر ما يبدو "بيئة" تستمد منها الحياة أبشع وأقذر الكائنات الحية، ممثلة في "القمل" الذي جاء كموضوع للقصة الحوارية الصغرى التي قطعت المقطع الوصفي.

3 - النموذج الثالث : إن خصائص اللغة الوصفية عند نجيب محفوظ، أنها تثبت في وعي القارئ الأثر المادي والمعنوي للحدث الروائي في علاقاته المباشرة وغير المباشرة بالشخصيات الروائية. إلا أن هذا الملمح العام يختلف باختلاف الدلالة الدرامية للحدث الروائي من رواية لأخرى.

وفي سياق ذلك فإن لغة رواية "بداية ونهاية" تبدو أكثر ارتباطا بالأسلوب السردي الوصفي التعبيري الدرامي، الذي يؤكد - أساسا - على تشخيص الدلالة الدرامية للعلاقات المكانية على الشخصيات الروائية في انفعالها بالموقف الدرامي الذي ينتظم بناءها الروائي كله.

ولعل نجيب محفوظ يبدو في هذه الرواية قريبا من الروائي الواقعي الفذ (جوستاف فلوبير) (Gustave Flaubert) (1821 - 1880)، الذي كان يرى أن : "الوصف لا يأتي بلا مبرر، بل إن كل مقطع من مقاطعه يخدم بناء الشخصية، وله أثر مباشر في تطور الحدث" [83]،ومن الروائى الروسي (ليو تولستوي) (Léon Tolstoï) (1828 - 1910)، الذي يحتج كثير من النقاد بفنه وبآرائه عند حديثهم عن : "الوظيفة الانفعالية للعمل الفني" [84]، وذلك لأن : "جوهر الفن يكمن في أن يوصل الفنان أحاسيسه ومشاعره. فإن هذا - كذا - التوصيل للمشاعر لا يتطابق مع وصف التفاصيل، بل على العكس فإن ترجمة التفاصيل تعوق عملية الاتصال" [85].

وفي سياق هذه الاضاءة يأتي النموذج الثالث، الذي يتكون من ثلاثة صور جزئية، تتمثل الأولى في الصورة السردية الوصفية التي تبدأ بداية سردية يتجه فيها الفعل من الخارج إلى الداخل : "وطرقا الباب ثم دخلا"، ثم تتحول إلى ما يشبه المشهد الدرامي الذي لا يهتم فيه الروائي بعرض الأشياء أو بتجسيد خصائصها وتفاصيلها الجزئية، وإنما تصبح هي نفسها شخوص شاهدة على الدلالة الاجتماعية الدرامية للحدث الروائي. وتتمثل الصورة الثانية في المقطع الحواري الذي تحول فيه مشهد (اضطراب الأثاث - على قلته - وافتقاده لوضعه الطبيعي، من مجال الاندهاش والذهول البصري، إلى مجال السمع، والملاحظ أن

الأثر الدرامي هنا واحد في الصورتين الوصفية والحوارية، وكل ما هنالك أننا في الصورة الوصفية التعبيرية بصدد مشهد مشخص للانحدار، وهو مشهد تتجه فيه اللغة لاستثارة المجال البصري، ثم يتحول ذلك إلى نوع من الانحدار اللفظي في المقطع الحواري، الذي تتجه فيه كل الأقوال من الأعلى إلى الأسفل، أي أنها تأخذ اتجاها موازيا للاتجاه الانحداري المرئي، أما الصورة الجزئية الثالثة، فهي تتمثل في الفقرة الوصفية الخارجية الأخيرة التي يمثلها الموقع المكاني الجديد، الذي انحدرت إليه الأسرة بعد نكبتها. ومع أننا هنا بصدد علاقات مكانية خارجية وباطنية كثيرة، يتصل بعضها بالحيز المكاني القديم والجديد ويتصل بعضها الآخر بالأشياء التي توجد به، وبالشخصيات التي تتحرك فيه، فإن نجيب محفوظ، لا تستوقفه طبيعة وخصائص وتفاصيل العلاقات المكانية إلا بالقدر الذي يجعلها تشخص دلالة الأثر الاجتماعي الدرامي للحدث الأساس الذي تأسست عليه رواية بداية ونهاية، ممثلا في موت الأب الطبيعي، كامل على أفندي، والرمزي ممثلا في غياب معنى العدل كما تقدم تحليل ذلك وكما سيأتي لاحقا.

4 - النموذج الرابع : تتميز ثلاثية نجيب محفوظ : (بين القصرين - قصر الشوق - السكرية) بالشمول والتنوع في العلاقات المكانية والزمنية للشخصيات الروائية، فهي من جهة تتويج فني وأيديولوجي للاتجاه الروائي الواقعي كله عند نجيب محفوظ، وهي من جهة ثانية ترهص بميلاد الاتجاه الروائي الواقعي الرمزي الجديد لنجيب محفوظ ويمكن وصف الوظيفة الفنية الأساس للغة الروائية في الثلاثية، بأنها تتمثل في تأسيس وبناء منظومة زاخرة، متنوعة من الصور الفنية الجزئية الخارجية أو الداخلية، أو الخارجية، الداخلية في آن معا. وهي صور تتكامل وظيفيا فيما بينها، مكونة بذلك إطارا روائيا حيويا معادلا

للصيرورة الاجتماعية الخاصة ممثلة في الأسرة النواة أسرة السيد أحمد عبد الجواد، ضمن صيرورة أشمل وأعم هي صيرورة المجتمع المصري الذي جسدته اللغة الروائية انطلاقا من منظور أساسي ينتظم كل أجزاء الثلاثية، ممثلا في إبراز الأثر الاجتماعي والنفسي والتاريخي، التراجيدي للزمن على حياة ثلاثة أجيال متعاقبة، متماثلة في بعض الجوانب، ومتناقضة متصارعة في كثير من الجوانب الأخرى، خصوصا فيما يتعلق بالتناقضات الايديولوجية.

لكن بالرغم من الطابع السردي الملحمي لرؤية نجيب محفوظ في الثلاثية، وبالرغم من تنوع أصواتها واتساع مجالاتها المكانية والزمنية، فإن نجيب محفوظ لم يخرج - إلا قليلا - عن الأسلوب السردي التصويري الانتقائي، الذي سبق أن تعرفنا على نماذج متنوعة منه، وهذا لا يعود فحسب إلى أن كل الأعمال الروائية الواقعية التقليدية، بدءا برواية القاهرة الجديدة، وانتهاء عند رواية السكرية، ليست إلا تنويعات فنية لخصائص الاتجاه الروائي الواقعي الانتقائي في مادته وفي وسائله الفنية وفي رؤاه الفكرية والأيديولوجية. وإنما يعود -كما تقدم - إلى أن المخيلة السردية لنجيب محفوظ، ليست مخيلة كمية، تراكمية تستغرها - في حالة الغياب أو الحضور - كل الخصائص والمكونات الذاتية أو الموضوعية المتعلقة بالأشياء التي هي محل الكتابة وإنما هي مخيلة سردية "إيجازية" " مجازية" تنتقي وتنتخب فيها اللغة الخصائص والتفاصيل الجزئية المحدودة، الأكثر دلالة على رؤية الروائي للواقع الذي يعيد صياغته، سواء أكان ذلك على مستوى دلالة الأحداث والشخصيات الروائية أم كان على مستوى دلالة العلاقات المكانية والزمنية المتنوعة، ولا شك ان نجيب محفوظ بهذا الأسلوب الانتقائي قد عزز المقولة النقدية التي

مؤداها : "أن الوصف ينبغي أن يكون في خدمة الحدث، ويسهم في الكشف عن معالم الشخصيات، ويحدد أبعاد الموقف الدرامي، ويرمز إلى دلالات معينة لها أهميتها في تطور الأحداث"(86). ففي سياق هذا التصور الوظيفي الانتقائي للغة الوصفية تندرج وظيفة الصورة الوصفية في النموذج الرابع، الذي أخذناه - عفويا - من إفتتاحية رواية "بين القصرين".

فاللغة في هذا النموذج مجموعة أسماء ونعوت وروابط موضعية ينتظمها جميعا مفهوم الصورة الحسية المرئية، التي تخاطب في المتلقي مجال إدراكه البصري بالدرجة الأولى. فهناك ثلاثة صور حسية مرئية هي : صورة حجرة النوم، صورة شخصية أمنية، صورة شخصية السيد أحمد عبد الجواد. والملمح المشترك فيما بينهما جميعا هو أنها صور إجمالية التكوين، يمثل المدرك المكاني الانتقائي مجالها الوظيفي الأساس، إذ بينما نجد أن المجال الوظيفي للغة في القطعة الوصفية الأولى هو بعض معالم المكان الباطني الحميم، ممثلا في حجرة النوم، نجد أن المجال الوظيفي للغة في القطعة الثانية والثالثة يتمثل في وصف بعض الخصائص الجسيمة الخارجية للشخصية الروائية، بوصفها هاهنا مدركا مكانيا، ينطبق عليها ما ينطبق على مطلق العلاقات المكنية الشيئية الأخرى مع فارق النوع بطبيعة الحال.

إن أهمية الصورة الوصفية في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، لا تكمن في الحضور الكمي لكل الخصائص والمكونات المادية والموضوعية، التي يمكن أن تقنع وعي المتلقي بحقيقة الواقع الخارجي المترتبطة به، وإنما تكمن بالأساس في تجسيد منظومة من الدلالات الفنية

المفتوحة على بعضها والمتكاملة فيما بينها لإنتاج رؤية الروائي للواقع الاجتماعي الذي استمد منه شخصياته وأحداثه وعلاقاته المكانية والزمنية المتنوعة، كما بدا لنا ذلك في النماذج التي درسناها آنفا، وكما يمكن أن يتعزز أكثر في النماذج التطبيقية الآتية : "تقع دار الطلبة على ناصية شارع رشاد باشا، هي قلعة ذات فناء مستدير واسع، يقوم بنيانها على محيطه في شكل دائرة من الغرف المتلاصقة، مكونة من طباق ثلاثة، يتركب كل واحد منها من سلسلة دائرية من الغرف المتلاصقة، تفتح أبوابها على ردهة ضيقة تطل على الفناء"[87]، أما صالون الحلو فدكان صغير، يعد في الزقاق أنيقا، ذو مرآة ومقعد غير أدوات الفن. وصاحبه شاب متوسط القامة، ميال للبدانة، بيضاوي الوجه، ذو شعر مرجل ضارب للصفرة على سمرة بشرته، يرتدي بدلة ولا يفوته لبس المريلة إقتداء بكبار الأسطوات" [88] كانت الحجرة صغيرة، بها كنبتان من الطراز القديم متقابلتين، وفي الوسط خوان باهت عليه نافضة سجاير، وأما أرضها فمفروشة بحصيرة"[89] ولم تمض سوى دقائق معدودات حتى وجد نفسه أمام البيت الصغير الذي ولد فيه، بيت من طابق واحد يتقدمه فناء ترابي مسور بدرابزين خشبي، يدل مظهره على البساطة والتقشف، وبدا البيت مظلما غير بصيص من نور يلوح من خصاص نافذة أبيه"[90].

إن كل هذه النماذج الوصفية الساكنة نسبيا، تشترك في خصائص وظيفية سلبية كثيرة كالاجمال والتعميم والتكرار والاخبار، مما يجعلنا نستبعد وجود صور مكانية فنية نامية، مستوفاة للعناصر والصفات والتفاصيل الجزئية الدقيقية التي يفترض المتلقي وجودها المادي المحسوس، فكل ما هنالك هو عبارة عن معالم عامة لصور مكانية هيكلية التكوين،

متناسخة العناصر والخصائص والمكونات، ففي النموذج الوصفي الذي موضوعه دار الطلبة، لا نجد نجيب محفوظ يسترسل ويتوسع في وصف مؤسسة إجتماعية وثقافية متميزة الخصائص والوظائف، وإنما هو يرسم لها إطارا خارجيا عاما، يركز فيه على دلالة الحدث الروائي في النص الروائي كله، وذلك من خلال تكراره لصفات معينة، متجانسة في مادتها اللغوية وفي صورتها اللفظية وفي دلالتها المعنوية وهي "مستدير واسع" "في شكل دائرة" "من سلسلة دائرية"، فهي إذ تعرف بالشكل الهندسي لدار الطلبة فإنها تحيل وعي المتلقي على دلالات أبعد وأعمق من مجرد التحديد الهندسي، مثل "الدوران" و"الدور" و"الدوائر" وهي كلها تفسر الصيرورة الاجتماعية التراجيدية التي ارتبطت بها الطبقة الوسطى في كل روايات نجيب محفوظ الواقعية الاجتماعية. ومع أن محل الحلاقة من أهم المجالات المكانية، الاجتماعية والثقافية والسياسية والحضارية، التي تتقاطع فيها الاهتمامات الخاصة بالاهتمامات العامة، والداخل بالخارج، والتي يفترض فيها - نتيجة لذلك - أن تكون زاخرة بالصفات الحسية المتنوعة التي تخاطب كل الحواس، إلا أننا لا نظفر من ذلك إلا بوجود صفتين إجماليتين، تخاطبان العين، وهما صفة "الصغر"، التي تدل على ضيق "الدكان" وضآلة حجمه وموقعه الاجتماعي العام، وصفة "الاناقة" "أنيقا"، التي تدل على الموقع الجمالي لمحل الحلاقة في الزقاق، وإن كان مجيء هذه الصفة في صيغة المبني للمجهول: "يعد في الزقاق أنيقا" مما يشك ويزهد فيها فباستثناء الصورة الاجمالية المرسومة لمظهر شخصية عباس الحلو الحلاق، لا نعرف شيئا عن طبيعة وخصائص ووظيفة الحيز المكاني، ولا عن طبيعة وخصائص ووظائف

الأشياء التي تشغله على قلتها كالمرآة والمقعد وأدوات الفن والبدلة والمريلة. وبالطريقة نفسها فإن باطن بين أم حميدة (حجرة الضيوف)، وخارج بيت والد محجوب عبد الدايم، يتماثلان مع دار الطلبة ومع دكان الحلاقة، في الفراغ من الموصوفات المادية المحسوسة، عدا بعض الصفات العامة الرتيبة المقررة، كالصغر : "كانت الحجرة صغيرة" "... أمام البيت الصغير" والقدم : "بها كنبتان من الطراز القديم" "وأما أرضها فمفروشة بحصيرة" "بيت من طابق واحد يتقدمه فناء ترابي" "وفي الوسط خوان باهت" والظلمة : "بدا البيت مظلما غير بصيص من نور..." إلخ، فما يستوقف نجيب محفوظ في تجسيده للعلاقات المكانية هو الدلالة الفنية على الموقع الاجتماعي للشخصيات الروائية، وبما أن إفتقاد الحياة الانسانية التي تمثلها الشخصيات الروائية لما يكسبها حيويتها وكينونتها، كان في الواقع، بسبب الأشياء وبوساطتها ومن أجلها، فإن الروائي قد عمد إلى الاحتجاج السلبي على ذلك بالزهد في الحديث عن عالم الأشياء وبالانصراف الارادي عن تمثيل كل خصائصها وتفاصيلها ووظائفها، مكتفيا منها بما قل ودل على رؤيته للشخصيات الروائية، بوصفها عنده، أقنعة دلالية متنوعة لما تضطرب به الحياة الانسانية في سياقها الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والايديولوجي والحضاري العام. وربما لهذا، قلما نجد عند نجيب محفوظ تلك الصور الوصفية الخالصة التي تنفصل فيها العلاقات المكانية والزمنية عن البنية الخارجية أو الداخلية للشخصيات الروائية، ولذلك وكقاعدة عامة لا تخص نجيب محفوظ فقط، نجد أنه كلما كانت اللغة الروائية الواصفة للعلاقات المكانية ملتحمة بالشخصيات الروائية وبدلالة الأحداث عليها وعلى رؤية الروائي لها، كلما جاءت الصور الوصفية أكثر حيوية

وإثارة لوعي المتلقي، كما يمكن أن نتبين ذلك في هذا النموذج السردي الوصفي التعبيري برواية "بداية ونهاية"[91]، إذ من الواضح أن المجال الوظيفي لعمل اللغة في هذا النص، يختلف كثيرا عن المجال الوظيفي لعمل اللغة في النصوص السابقة عنه، فهو في أغلب تلك النصوص، مجال مكاني خارجي، ليست له علاقة مباشرة بمظهر ومخبر الشخصيات الروائية وإن دل على موقعها الاجتماعي بالنيابة عنها، ولذلك جاءت تلك الصور محدودة العناصر، متماثلة الخصائص والصفات، نمطية الاطار، راكدة إلى حد السكون في الايقاع الروائي الدرامي للغة عدا بعض الومضات القليلة المتناثرة هنا وهناك، أما المجال الوظيفي للغة في هذا النموذج، وربما في كل الصور الوصفية المكانية برواية بداية ونهاية، فهو مجال حيوي الصورة، مفتوح الآفاق، يحيل فيه الخارج على الداخل، كما أن الدلالة الدرامية للعلاقات المكانية فيه تحيل على الدلالة الدرامية للعلاقات الزمنية. وقد لا نكون مبالغين إذا قلنا بأن العلاقات المكانية - وهي الأبرز - هنا تتشكل، تشكلا تعبيريا، تؤلف وتؤالف فيه كل الوحدات اللغوية التي تكونها بين مجموعة من العناصر والخصائص والتفاصيل والوظائف، غير المتجانسة بطبيعتها ولكن وحدة الانطباع الدرامي التي ميزت النص الروائي كله جعلت منها مشهدا تعبيريا حيا، يستقطب كل مجالات التلقي الحسية لدى القارئ، كمجال النظر : "ووجدها عطفة ضيقة متعرجة تقوم على جانبيها بيوت متداعية" والشم والذوق معا في : "وتسطع في هوائها الفاسد رائحة السمك المقلي" "وقد زكمت أنفه رائحة نتنة صاعدة من بئر السلم" واللمس في: "... وارتقى سلما حلزونيا بغير درايزين" والجمع بين السمع والنظر واللمس في : "وتتجاوب في جوها نداءات الباعة، تتخللها شتائم ونحنحات محشرجة وبصقات غليظة".

إن نجيب محفوظ روائي يتقن فن الجمع بين الدلالات الفنية المتنوعة للعلاقات المكانية والزمنية للشخصية الروائية، فهو يجسد طبيعتها ومزاجها ورؤيتها الداخلية في ضوء المؤثرات الاجتماعية الخارجية ويجسد بها الموقع الاجتماعي الخاص بها في ضوء الموقع الاجتماعي العام الذي يمثل الطبقة التي أنتجتها، كما يجسد بها دلالة الحدث الروائي عليها في سياقه الموضعي الخاص بها، وفي سياقه الكلي الذي يشمل صيرورة النص الروائي كله ولعل نجيب محفوظ بهذا من أبرز الروائيين الواقعيين الذين نجحوا إلى حد بعيد في تطبيق كثير من المقولات النقدية المتصلة بإشكالية "الشخصية الروائية"[92] كالقول بأن "الروائي الحقيقي هو ذلك الذي يخلق الشخصيات الروائية، وبأن مخلوقاته تشكل المقياس الأساسي للاعتراف به كروائي"[93] والقول بأنه : "إذا كانت الشخصيات مقنعة فسيكون أمام الرواية فرصة للنجاح، أما إذا لم تكن كذلك فسيكون النسيان نصيبها"[94].

5 - النموذج الخامس : ومن بين النماذج التصويرية الدالة على مهارة نجيب محفوظ في "تشخيص""personification" دلالة العلاقات المكانية للشخصيات الروائية، هذه "اللوحة المرسومة"[95] لإحدى الشخصيات الروائية التي تفنن نجيب محفوظ في صناعتها كما لم يتفنن في صناعة أي شخصية أخرى برواية زقاق المدق، وهي شخصية (زيطة)، الطبيب الحاذق في صنع العاهات واحتراف الشذوذ المادي والمعنوي، فالقارئ هنا بصدد "لوحة فنية" رسمت بالكلمات والجمل والفقرات "معادلا فنيا" لأحد أبرز وأهم الواجهات القاتمة المعتمة التي تكون مع غيرها من الواجهات الأخرى رؤية نجيب محفوظ للعالم في رواية زقاق المدق.

وكعادة نجيب محفوظ في كثير من لوحاته التصويرية الوصفية خاصة، فإن أسلوبه التصويري الوصفي يتدرج من الاطار العام الذي يتمثل في بناء الخلفية الخارجية العامة للأحداث أو الشخصيات التي هي محل تمثيل، كما بدا لنا ذلك في افتتاحية القاهرة الجديدة، وفي افتتاحية زقاق المدق، وفي افتتاحية "بين القصرين"[96]، إلى الاطار الخاص الذي تضيق فيه زاوية الرؤية العامة عن بعد لتركز على ما يمكن أن نصفه بالوسط الاجتماعي الداخلي الخاص الذي يمثل القوقعة الداخلية لهذه الشخصية الروائية أو تلك، إلى الاطار الأخص الذي يتمثل في تجسيد مظهر ومخبر الشخصية الروائية نفسها بوصفها المدرك المكاني والزمني المباشر لتحقق اللغة.

والملاحظ في كل الصور الوصفية، وما أقلها، والوصفية السردية، وهي الأغلب عند نجيب محفوظ أن كل الأطر التي ترسمها اللغة مفتوحة على بعضها تقنيا ودلاليا، حيث نستطيع أن نقرأ في الأطر المكانية والزمكانية الخارجية ذات الرؤية المنفرجة، الممتدة أطرا داخلية غير مرئية ولكنها موجودة كمؤشرات وامضة تلوح هنا وهناك في أفق الصورة الاطارية الخارجية، كما نستطيع - بالمقابل - أن نقرأ في الأطر الداخلية التي وصفها "رينيه ويلك" وأوستن وارين بـ : "البواطن البيتية" أفقا أو آفاقا للدلالة الفنية العامة. وهكذا فكل الأطر أو الصور السردية الوصفية الاطارية تتوالد من بعضها وتفسر بعضها البعض.

وفي سياق ذلك يأتي هذا النموذج التصويري الوصفي الاطاري الذي بين أيدينا، حيث تبدأ اللغة برسم مجال مكاني خارجي عام، ولكنه يتجه بالقارئ إلى الداخل، إلى عالم البواطن الخاصة التي تفرد الأشياء وتكسبها خصوصية

الشخصية الروائية بوصفها هي وليس غيرها ويتمثل ذلك في رسم "الفرن" رسما جغرافيا بارعا يحدد موقعه في الزقاق: "يقع الفرن فيما يلي فهوة كرشة، لصق بيت الست سنية عفيفي" ويعرف بشكله الهندسي: "بناء مربع على وجه التقريب، غير منتظم الأظلاع"، وبمشمولاته الداخلية: "الرفوف - المصطبة - صاحبا الدار - الظلمة - فوهة الفرن"، ويتمثل الاطار الخاص في الصورة المرسومة لعالم "الخرابة"، أو بالأحرى، لذلك "المخدع" أو "المأوى" الأرضي، الترابي، المظلم، القذر، والضيق الذي تتخذه شخصية زيطة موطنا أليفا، قارا، تمارس فيه ومن خلاله انتقامها المرير من المجتمع الخارجي الذي قذف بها إلى الوجود ثم حجبها عنه، أما الاطار الأخص فيتمثل في رسم صورة حسية مفزعة لشخصية زيطة، بوصفها جزءا لا يتجزأ من عالم الخرابة، الذي يبدو هو الآخر، جزءا لا يتجزأ من عالم زقاق المدق. والملاحظ أن نجيب محفوظ لكي يعمق في وعي المتلقي مقولة "أن الانسان إبن بيئته"، فقد عمد إلى استخدام أسلوب التماثل بين دلالة المكان (الخرابة والأشياء الماثلة بها) وبين دلالة الزمن سواء أكان ذلك في مظهره الوظيفي، ممثلا في احتراف الاعاقة، وبين رؤية الروائي الخارجية أو الداخلية، ممثلة في السواد الذي يجلل الكيان الخارجي والداخلي لهذه الشخصية.

واللافت للنظر في تمثيل نجيب محفوظ للعلاقات المكانية للشخصية الروائية في هذا النموذج، حرصه الشديد على تطبيق اقتصاد الحيز المكاني واستغلال أي نقطة فيه، بتوظيفه للغة العلاقات الهندسية الدقيقة التي تتجلى وظيفتها التقنية الأساس في تحديد علاقة المواقع ببعضها، وعلاقة المواقع بالأشياء وعلاقة الأشياء ببعضها وعلاقة كل ذلك بالدلالة على الشخصية الروائية وبالدلالة بها في آن

واحد ويتضح ذلك في مجموعة متوالية من الوحدات اللغوية ذات الطبيعة والوظيفة المكانية الهندسية التي تشبه وحدات القياس المتناظره مثل "فيما يلي" "لصق" "المواجه" "قصير" "على بعد ذراع" وعلى رف ممتد" "طويل ممتد بطول الجدار" إلخ...

وبشيء من التركيز يمكننا أن نجمل وظيفة الصورة الوصفية في هذا النموذج ومن ثمة في كل النماذج الأخرى التي هي في حكمه، فيما يأتي:

1 - أننا هنا لسنا بصدد مجال مكاني ينطبق عليه مفهوم البيت أو السكن أو المنزل أو محل العمل، وإنما نحن هنا بصدد حيز أو "وسط" مجهري غير قابل لأن يرى أو يدرك بالعين المبصرة، ولذلك جسده الروائي بلغة العلاقات الهندسية التي تعتمد على اللمس، ولكن المفارق في الأمر، هو أن يكون هذا الوسط المجهري، الموبوء، المظلم، النتن، المقزز بمثابة "الوطن" الذي يجمع بين عدة وظائف في آن واحد، فهو مجال للسكن، ومجال للعمل ومجال للرؤية وإذا أردنا تفسيره على نحو تأويلي لقلنا بأنه يمثل أحد الأقنعة الرمزية الشائهة للوطن حينما يفقد محتواه ومعناه وقيمته، ليس فقط في سياق الموقع الخاص بشخصية زيطة التي هي ثمرة هذا الوطن الشائه، المشوه، أو في سياق الموقع الخاص بشخصية زقاق المدق، التي تمثل العلاقات المكانية والزمنية لشخصية زيطة أحد معالمه الكبرى، وإنما في سياق الدلالة الاجتماعية والانسانية الضمنية العامة، التي تتسع لتشمل المجتمع كله، وهذا يؤكد ما سبق أن أشرنا إليه، وهو أن نجيب محفوظ يستخدم الجزء ليدل به على الكل، ويستخدم الخاص في سياق الدلالة على العام، والقرائن على ذلك كثيرة منها ما يتصل بالموقع المكاني للفرن، بوصفه جزء لا يتجزأ

من الموقع المكاني العام لزقاق المدق، مثل : "يلي قهوة كرشة" "لصف بيت الست سنية عفيفي" يطل على فناء بيت قديم"، ومنها ما يتصل بالوظيفة الاجتماعية والاقتصادية المتميزة لهذا الموقع "الفرن"، التي تتمثل في أنه هو الذي يمد مجتمع زقاق المدق بالرغيف اليومي.

2 - أن كل الأطر المرسومة في هذا النص تنتظمها الرؤية السوداوية القاتمة، التي تجلل الحيز والأشياء والزمن والشخصية، من خارجها ومن داخلها معا، مما يعني أن ما يشغل مركز اهتمام الروائي ليس هو العلاقات المكانية والزمنية الخاصة بهذه الشخصية البوهيمية الغريبة، وإنما هو صيرورة الشقاء المادي والمعنوي، العام، الذي يبدو مجتمع زقاق المدق، ومن ثمة مجتمع القاهرة القديمة كله، موضوعا له، يستوي في ذلك أن تكون أنماط هذا المجتمع في حكم الظروف المماثلة، جزئيا أو كليا لشخصية زيطة مثل شخصية حليفه، الطبيب المزيف "الدكتور بوشي" وشخصية حميدة وشخصية المعلم كرشة وابنه حسين كرشة أو في حكم الظروف المختلفة عنه، لا المخالفة له، كشخصية الرجل الطيب الصالح، السيد رضوان الحسيني وشخصية عم كامل وشخصية عباس الحلو، حيث أن كل هذه الشخصيات الروائية المتماثلة أو المتخالفة في علاقاتها الزمنية والمكانية برواية زقاق المدق، تشملها الصيرورة الاجتماعية التراجيدية نفسها.

3 - تجسد النصوص الوصفية ذات العلاقات المكانية عند نجيب محفوظ بوجه عام، ومن خلال هذا النص بوجه خاص، "منظورا" روائيا ساخرا من الأقدار الاجتماعية الظالمة التي جعلت من شخصية زيطة وحميدة وعباس الحلو في زقاق المدق، وشخصية محجوب عبد الدايم وإحسان شحاتة في

القاهرة الجديدة، وشخصية حسن ونفيسة وحسنين في بداية ونهاية وشخصية رشدي عاكف وأحمد عاكف في خان الخليلي، مجرد كائنات مفرغة، بلا هوية، قذفت بها الضرورة البيولوجية في الحياة، لكي يكتب لها الشقاء المادي والمعنوي والروحي، دون أن تكون لها أية مسؤولية في ذلك.

وإذا أردنا أن نتمثل وظيفة اللغة الروائية الواصفة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، لقلنا بأن ما يعني نجيب محفوظ ليس هو تحديد وإبراز العلاقات المكانية ذات العلاقة المباشرة حينا وغير المباشرة حينا آخر بالشخصيات الروائية، وإنما تعنيه دلالتها الفنية على رؤيته للعالم الذي تعيد اللغة الروائية صياغته روائيا. وفي سياق ذلك نجد أن دلالة العلاقات المكانية على رؤية العالم في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، لا تنفصل - في الواقع - عن دلالة العلاقات الزمنية وعن دلالة الشخصيات الروائية، وبعبارة أخرى فالعلاقات المكانية والزمنية والشخصيات الروائية ليست - بالنهاية - إلا متجليات لغوية لرؤية العالم عند نجيب محفوظ وكل ما هنالك أن هذه الرؤية تتمايز أسلوبيا تبعا للتمايز الجزئي بين هذه العناصر. وفي إطار هذا التصور الوظيفي التكاملي للغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ نجد أن رؤية العالم عند نجيب محفوظ من خلال تجسيده لدلالة العلاقات المكانية، تأخذ مظهرين أسلوبيين متخالفين ومفارقين لبعضهما في كل شيء، وهما :

1 - <u>دلالة العلاقات المكانية الدافعة أو "اللافظة"</u>[97]: وهي تتمثل في تجسيد اللغة الروائية لمجمل الأحيزة والمواضع والأشياء والاحداثيات والشخصيات والخصائص، الخاصة أو العامة، الخارجية أو الباطنية،

المرتبطة بعالم الطبقة الوسطى من جهة وبعالم الطبقة الشعبية الأدنى منها، موقعا، من جهة ثانية.

ومن دراستنا لأعلى نسبة من الصور السردية الوصفية، الخارجية أو الداخلية، المجسدة لهذا العالم، استطعنا أن نستخلص جملة من الخصائص الوظيفية، لعل أهمها على الاطلاق، أن اللغة الروائية المجسدة لهذا الصعيد الاجتماعي، تضع العلاقات المكانية : (الأحيزة، الأشياء، الشخصيات، الخصائص)، في أطر حسية خارجية أو تعبيرية داخلية، تبدو فيها بلا كيان وبلا هوية وبلا معنى، أو - في أحسن الأحوال- بكيان متهافت مختل، وبهوية شكلية فارغة، ينعدم فيها الاحساس بوجود العلاقات المكانية الجاذبة، التي تتميز بوظائف وخصائص إجتماعية وإقتصادية وسياسية ونفسية وأخلاقية وحضارية إيجابية، تجعلها موطنا أليفا دافئا يشد الانسان إليه ويشد الانسان إلى نفسه، ويجعله يستمد منه حينا ويضفي عليه حينا آخر، الشعور بكينونته الذاتية، ويعزز فيه الشعور بتجذر هويته الاجتماعية والحضارية، على نحو ما عبر عن ذلك أبو تمام قائلا :

كم منزل في الأرض يألفه الفتى * * *

وحنينه أبدا لأول منزل

فنحن في كل هذه النماذج بصدد أماكن كثيرة، خاصة وعامة ولكنها بلا مكامن، وبصدد أشياء مادية، طبيعية أو اصطناعية ملموسة أو محسوسة، ولكنها بلا قيمة وبلا معنى وبلا وظيفة، وبالتالي، فكل العلاقات المكانية في هذه النماذج تتصف بخاصيتين وظيفيتين سلبيتين تفسران الموقع الفردي الخاص والاجتماعي العام للشخصيات الروائية، وتفسران - في الوقت نفسه - رؤية الروائي لهذا الموقع، وتتمثل الخاصية الأولى فيما يمكن أن نصطلح عليه

تحت إسم العلاقات المكانية "الدافعة" "اللافظة"، للانسان الذي يتقوقع فيها.

ولكي يمكن الروائي لهذه الوظيفة في ذهن ووجدان المتلقي، فقد ربطها - غالبا - بالشخصيات الروائية النامية، المتدفقة حياة وحيوية وطموحا، والتي يمكن أن نقول عنها بأنها "شخصيات إشكالية"[98] لأنها توضع - منذ البداية - في سياق التخالف مع الواقع المكاني الذي يمثل كيانها الاجتماعي وموقعها الطبقي، مثل شخصية محجوب عبد الدايم وإحسان شحاتة في القاهرة الجديدة، وشخصية حميدة وعباس الحلو وحسين كرشة، في زقاق المدق، وشخصية رشدي عاكف في خان الخليلي وشخصية الابن الأصغر حسنين في بداية ونهاية، فكما أن علاقة هذه الشخصيات الروائية الاشكالية، بالزمن الروائي المنجز بالفعل في حياتها، ممثلا في الماضي الكئيب وفي الحاضر الممزق بين ماض تهرب منه ومستقبل وهمي أكثر كآبة وبؤسا، تخضع لوظائف سلبية متعددة، تتمثل في التجاوز والانصراف والتخالف والانفصال والتنافر والتوتر، فكذلك بالنسبة للعلاقات المكانية التي ترتبط بها في حياتها سواء أكان ذلك على نحو مباشر أو كان على نحو غير مباشر.

أما الخاصية الوظيفية السلبية الثانية، فتتمثل في تجسيد اللغة للمكان ولكل ما هو في حكمه، بوصفه مجرد "مأوى" أو "ملجأ" اضطراري قهري، مفرغ من معنى الحياة الانسانية الكريمة. وهو يرتبط - غالبا - بالشخصيات الروائية المسالمة، أو المستسلمة المذعنة، التي يتمثل بعضها في الشباب الضائع، المدمر، الذي تلاشت فرص تعلقه بالحياة الطبيعية العادية، نتيجة للجهل والفقر والانحراف في سن مبكرة، ونتيجة لعدم اعتراف المجتمع الرسمي بمسؤولياته

عن ذلك، ويتمثل بعضها الآخر في تلك الشخصيات النمطية القارة، التي تراوح الأماكن نفسها وترتبط بالأشياء نفسها، وتخضع حياتها اليومية لاهتمامات رتيبة متكررة على امتداد وجودها في النص الروائي، مثل شخصية "عم كامل" المرتبطة مكانيا بالدكان الصغير، ومهنيا بصناعة الأكلة الشعبية المعروفة باسم "البسبوسة" وكلاميا بالحديث المستمر عن الموت والكفن والشحم الضاغط، وشخصية "زيطة" وحسنية الفرانة وزوجها جعدة، وغيرهم... وتتصف العلاقات المكانية على هذا الصعيد الاجتماعي بخصائص خارجية وداخلية تتكامل فيما بينها سلبيا لتجسيد الصيرورة الاجتماعية التراجيدية على هذا المستوى الاجتماعي، وتتمثل الخصائص الخارجية في ضآلة الموقع "وانزوائه وقدمه وتآكله واضطرابه وفي ارتباطه بالأدنى والأسفل، أو ارتباطه بالأسطح المنعزلة المعلقة، التي توضع لأغراض عملية ثانوية، غير إنسانية، وفي ارتباطه زمنيا بالظلام والرؤية المعتمة الخانقة، حتى ولو كانت الشمس في عز توهجها، أما الخصائص الداخلية فغالبا ما تأتي عند نجيب محفوظ متماثلة مع المنظور الخارجي، وهي تتمثل في ضيق الحيز الداخلي، عموديا وأفقيا، وفي الاحساس بضآلة حجمه، وفي اقترانه دائما بالظلام وفي فراغه المهول - رغم ضيقه - من عالم الأشياء والمحسوسات الدنيا، وإن وجدت فإنها توصف وصفا إجماليا يهدف -أساسا- إلى الدلالة بها على الموقع الاجتماعي للشخصية وعلى طبيعتها وواقعها الوظيفي، وعلى دلالة الحدث الروائي عليها، سواء وقع أو مازال في الأفق المنظور، كما تبين لنا ذلك من تحليل نماذج كثيرة سابقة، تؤكد كلها - بتفاوت طبعا- على إشباع وعي المتلقي بمقولة أن "الشيء" إذا بلغ حده إنقلب إلى ضده"، كما يمكن أن يتعزز لدينا ذلك على مستوى.

2 – دلالة العلاقات المكانية الجاذبة، المستقطبة[99]:

وهي تتمثل في تجسيد اللغة للعلاقات المكانية التي تتصف بها الحياة الانسانية على مستوى ما تقدم أن نعتناه بـ : "عالم المستغلين". وإذا كانت العلاقات المكانية الدافعة اللافظة، من الناحية الوظيفية محل تجاوز وانفصال بالفعل بالنسبة لبعض الشخصيات وبالقوة بالنسبة للبعض الآخر، فهي هنا تبدو بوصفها أحيزة وأشياء وإحداثيات وقيم جاذبة، مستقطبة، تثير وتغري وتحتوي – في الوقت نفسه – النازحين إليها بحثا عن الحياة، من العالم الذي دونها موقعا جغرافيا واقتصاديا وحضاريا، وفي قبضتها الحديدية سياسيا. وعلى عكس الأولى، فإنها تنحصر في الأحياء والمناطق الحديثة الراقية، التي تتصف بالتكوين الهندسي والتخطيط العمراني الحديث، الذي يشمل المباني والشوارع والحدائق والمحيط الايكولوجي المزدهر.

فخارج المباني يتصف بالقوة والصلابة والتناسق والجاذبية، والشوارع تبدو مخططة، تخطيطا عمرانيا حديثاو يحمل كثيرا من مواصفات الشوارع العالمية بالمدن الكبرى في أوروبا، كالاتساع والامتداد والرصف والتشجير والانارة، كما أن البواطن البيتية من الداخل، تزخر بوجود الأشياء المادية والحسية، الطبيعية والاصطناعية، المتسقة الجذابة، المثيرة، الدالة – في كل الأحوال – على الحياة المترفة، الممتلئة المستقرة، وهي – باختصار – تبدو منقطعة الصلة بنسيج الحياة الاجتماعية والحضارية والروحية، التي تمثل قاعدة المجتمع وأصالته وعمقه الحقيقي، ومع ذلك – وهذه أحد الوجوه المفارقة – تمثل مجال قصد مادي ومعنوي للأنماط الاجتماعية التي تنتشر على هامشها، أو توجد في مواقع سفلية متضائلة دونها.

وفي سياق تجسيد نجيب محفوظ للعلاقات المكانية الدافعة اللافظة، أو الجاذبة، المستقطبة، نجد أنه قد استثمر ووظف بمهارة فنية وبعمق فلسفي، مفهومين أسلوبيين، وظيفيين، أثيرين عنده على مستوى بناء كل العناصر الروائية، ونعني بذلك، أسلوب "التماثل" وأسلوب "التناقض"، إذ أن كل العناصر الروائية عند هذا الروائي، تخضع لهذين الأسلوبين الوظيفيين، فالعلاقات المكانية أو الزمنية أو الزمكانية للشخصيات الروائية تتماثل جزئيا أو كليا في جوانب معينة، وتتباين جزئيا أو كليا إلى حد المفارقة، في جوانب أخرى، وإن كانت هذه الشخصيات من الطبقة الاجتماعية نفسها، بل من الأسرة نفسها، كما يتضح ذلك في أسرة كامل علي أفندي برواية "بداية ونهاية" وفي أسرة السيد أحمد عبد الجواد "بالثلاثية"، كما أن الأماكن والأشياء والاحداثيات الاجتماعية المختلفة، تتماثل على صعيد إجتماعي معين (بيئة زقاق المدق مثلا)، وتتباين في الوقت نفسه، سواء أكان ذلك على مستوى الصعيد الاجتماعي نفسه، أم كان على مستوى صعيد إجتماعي وحضاري آخر، مغاير له في طبيعته ووظيفته ودلالته، وعلى سبيل المثال لا الحصر، فإن خصائص ووظائف العلاقات المكانية للشخصيات الروائية الكاريكاتورية في رواية زقاق المدق، مثل : زيطة، الدكتور بوشي، جعدة، حسنية الفرانة، عم كامل، المعلم كرشة، الشيخ درويش تتماثل جزئيا أو كليا فيما بينها أولا، وتتماثل جزئيا أو كليا مع طبيعة هذه الشخصيات ومع موقعها الاجتماعي ومع وظائفها ورؤاها، كما أن خصائص ووظائف العلاقات المكانية لشخصية السيد سليم علوان - صاحب الوكالة التجارية الوحيدة بالزقاق وأحد أثرياء الحرب - متماثلة مع طبيعته وموقعه ووظيفته ورؤيته، ومتماثلة - ولو جزئيا - مع خصائص ووظائف العلاقات

المكانية لشخصيات أخرى متشابهة في الموقع الاجتماعي والاقتصادي - وأحيانا السياسي - وفي المجال الوظيفي المميز لها داخل إطار الطبقة البرجوازية، مثل شخصية المهندس احمد حمديس بالقاهرة الجديدة وشخصية البك أحمد يسري ببداية ونهاية وشخصية أحمد عبد الجواد بالثلاثية، إلا أن نجيب محفوظ لا يركز كثيرا على إدراك العالم من خلال تجسيد العلاقات المكانية المتجانسة الخصائص والوظائف، إلا بالقدر الذي يكشف فيه عن المؤثرات الاجتماعية والنفسية والذهنية والحضارية العامة التي تكون معالم هذه الشخصية أو تلك في إطارها الطبقي الخاص والاجتماعي العام، ومقابل ذلك نجد أن نجيب محفوظ يؤكد على تجسيد وتشخيص خصائص ووظائف العلاقات المكانية والزمنية في سياق التضاد والتناقض والمفارقة.

ويبدو أثر الوعي الفلسفي، القائم على جدلية التناقض، واضحا عند نجيب محفوظ في توظيفه لكل الأشكال السردية المهيمنة في خطابه الروائي الواقعي، وفي هذا السياق فإن خصائص ووظائف العلاقات المكانية المرتبطة بالبنية الخارجية والداخلية المكونة لصورة حي الزمالك[100]، مفارقة لخصائص ووظائف العلاقات المكانية المكونة لصورة البيئة المكانية الفعلية لشخصية محجوب عبد الدائم بالقاهرة الجديدة [101]، كما أن خصائص ووظائف العلاقات المكانية الخارجية والداخلية التي تتصف بها الزمالك حينا، وبيئة مصر الجديدة حينا آخر، في رواية "بداية ونهاية"[102] مفارقة للعلاقات المكانية الخارجية أو الداخلية التي تتصف بها المجالات المكانية التي تمثل الكيان الحقيقي في حياة هذه الأسرة والطبقة المنكوبة في عائلها وحامي حماها، مثل حي "عطفة نصرا الله" بمدينة شبرا - الوكر المظلم المتداعي، المجهول الذي تقيم به شخصية حسن كوطن بديل يعوضها عن

الوطن الحقيقي - أسطح العمارات - الشوارع المظلمة المقفرة - الأماكن الوضيعة المعدة لممارسة الفساد [103] إلخ...

ومع أن العلاقات المكانية والزمنية في الثلاثية تبدو متسعة ومتنوعة ومختلفة في دلالاتها الجزئية عن الأعمال الروائية السابقة، فإن منطق دلالة العلاقات المكانية الدافعة، اللافظة حينا والجاذبة المستقطبة حينا آخر، أو الدافعة والجاذبة في آن معا، يظل واحدا عند نجيب محفوظ، وإن تنوعت سياقاته الدلالية الداخلية الجزئية، بتنوع طبائع ووظائف ومواقع ورؤى الشخصيات الروائية التي يزخر بها هذا العمل الذي يكتسي طابعا ملحميا يبدو فيه الزمن المادي الاجتماعي المحسوس قد حل محل البطل التقليدي في الملاحم القديمة.

وفي هذا السياق نجد أن أول لوحة مكانية فنية تجسد وتشخص فيها اللغة دلالة العلاقات المكانية الدافعة والجاذبة، هي تلك اللوحة المرسومة من الخارج ومن الداخل لشخصية أمينة [104]، وهي تنتظر - كعادتها - عودة زوجها وسيدها السيد أحمد عبد الجواد، من عالم اللذة المادية والحسية الذي يبدو هو العالم المتأصل في حياته. فرغم أن شخصية أمينة ظلت شخصية بيتية باطنية ثابتة أو مثبتة داخل البيت الأسري، فإنها في هذه اللوحة الوصفية المكانية تبدو في حالة رحيل ذهني ووجداني مبعثه دلالة العلاقات الدافعة ممثلة في :

1 - السكون والصمت المخيم على البيت الواسع، المخيف من الداخل : "فلم يكن يحوي هذا البيت الكبير بفنائه الترب وبئره العميقة وطابقيه وحجراته الواسعة العالية الأسقف سواها، أكثر الليل والنهار".

2 – إحساسها المتأصل بتلاشي كيانها الانساني أمام سلطة زوجها، بوصفه الآمر الناهي وبوصفها هي مجرد مأمور ومنهي. "فاحذري أن تدفعيني إلى تأديبك".

3 – إنقطاعها عن العالم الخارجي الذي تزخر به الحياة العامة، إلا ما يتناهى إليها من أقوال وأفعال بوساطة المشربية، أما دلالة العلاقات المكانية الجاذبة فهي تتمركز في الوعي الروحي الأسطوري المتأصل في أعماقها قديما، والذي زاد تأصلا بوجودها تحت سلطة السيد أحمد عبد الجواد، الذي غذى فيها بقوته وجبروته علاقة التابع بالمتبوع، وتتمثل العلاقات الجاذبة لشخصية أمينة كوعي أسطوري في:

* المساجد والمآذن المترائية عن بعد حينا وعن قرب حينا آخر : "فلا يلفت النظر به إلا مآذن قلاوون وبرقوق لاحت كأطياف مردة ساهرة تحت النجوم الزاهرة".

* القوى الغيبية الخفية التي تتعايش معها برفق، كالجن والشياطين والتعاويذ والتمائم الدينية : "تاركة إياها وحيدة في دنيا الليل الحافلة بالأرواح والأشباح" "... وهي تتلو ما تحفظ من سور القرآن دفعا للشياطين" "فلم يغب عنها – هي التي عرفت عن عالم الجن أضعاف ما تعرفه عن عالم الانس – أنها لا تعيش وحدها في البيت الكبير، إن الشياطين لا يمكن أن تظل طويلا عن هذه الحجرات القديمة الواسعة الخالية،... وما من مغيث إلا أن تتلو الفاتحة والصمدية"، إبعد عنا، ليس هذا مقامك، نحن قوم مسلمون موحدون" "ألا تحترم عباد الرحمن ! الله بيننا وبينك فاذهب عنا مكرما"

* الاتصال والتواصل الوجداني مع العالم الخارجي: "لهذا امتلأت ارتياحا وهي واقفة في المشربية، وراحت تنقل بصرها خلال ثقوبها مرة إلى سبيل بين القصرين ومرة إلى المآذن، أو تسرحه بين البيوت التكأكئة على جانبي الطريق

في غير تناسق كأنها طابور من الجند في وقفة راحة يخفف فيها قسوة النظام. وابتسمت للمنظر الذي تحبه، هذا الطريق الذي تنام الطرق والحواري والأزقة ويبقى ساهرا حتى مطلع الفجر، فكم سلى أرقها وآنس وحشتها وبدد مخاوفها لا يغير الليل منه إلا أن يغشى ما يحيط به من أحياء بالصمت العميق فيهيء لأصواته جوا تعلو فيه وتوضح، كأنه الظلال التي تملأ أركان اللوحة فتضفي على الصورة عمقا وبهاء، لهذا ترن الضحكة فيه وتوضح فكأنها تنطلق في حجرتها، ويسمع الكلام العادي فتميزه كلمة كلمة، ويمتد السعال ويخشو شن فيترامى لها منه حتى خاتمته التي تشبه الأنين، ويرتفع صوت النادي وهو ينادي : "تعميرة نادية" كهتاف المؤذن فتقول لنفسها في سرور: "لله هؤلاء الناس... حتى هذه الساعة يطلبون مزيدا من التعميرة[105].

ولا شك أن الدلالة الجامعة للعلاقات المكانية الدافعة أو الجاذبة في هذه اللوحة، تتمثل في معنى الحرية الغائبة في حياة شخصية أمينة، بوصفها كائنا عينيا طبيعيا يمثل نمط "المرأة الحريم" في المجتمع الرجالي المتخلف، وبوصفها في الآن نفسه، قناعا رمزيا شفافا لمصر المكبلة بأغلال نظام سياسي مستبد، لا يمكن للمجتمع أن يجد فيه – معه – هويته المفقودة إلا بالثورة الجذرية التي يبدو أن نجيب محفوظ قد راهن فيها على عنصر الزمن الاجتماعي الذي يجسد إرادة "النحن، أنتم، هم" في التغير والتغيير.

وسواء كنا بصدد العلاقات المكانية التي تضيق بآهليها وتدفع بهم إلى الخارج أو كنا بصدد العلاقات المكانية الجاذبة، المستقطبة، وسواء تمثلنا ذلك من خلال أسلوب التماثل، أو من خلال أسلوب التناقض أو من خلالهما معا، فإن الأهم عند

نجيب محفوظ يتمثل في بناء صيرورة إجتماعية درامية مفارقة متولدة عن الفوارق والتناقضات المكانية القائمة في بنية المجتمع وهو بهذا "يزمن" دلالة العلاقات المكانية سواء كانت دافعة لافظة أو كانت جاذبة، مستقطبة، أو جاذبة مستقطبة، ثم دافعة لافظة، كما يبدو ذلك في مسار معظم الشخصيات الروائية الانسانية أو الاعتبارية في الخطاب الروائي الواقعي لنجيب محفوظ. وهذا يفسر -في الواقع- منظورا روائيا عاما مؤداه : أن الهوة القائمة بين عالم المتمكنين الذين بامتلاكهم لسلطان الأشياء امتلكوا الانسان واستذلوه وغير المتمكنين، الذين لا يمتلكون حتى مكامن ذواتهم: (أهل الزقاق، أسرة بداية ونهاية، أسرة محجوب وإحسان بالقاهرة الجديدة، مجتمع خان الخليلي في خان الخليلي، أمينة، عائشة، كمال عبد الجواد. في الثلاثية إلخ...)، عميقة إلى الحد الذي تستحيل فيه معه إمكانات التعايش بوساطة الحلول الفردية أيا ما كانت طبيعتها والنتيجة لكل ذلك هي أن المجتمع بكامله : (الفواعل والمفاعيل، من هم بالأدنى والأوسط ومن هم بالأعلى والفوق) قد فقد مصداقية بقائه على ما هو عليه.

فكيف جسدت اللغة الروائية ذلك على مستوى دلالة العلاقات الزمنية ؟

مصادر ومراجع الفصل الثاني

(50) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح: كمال مصطفى، القاهرة (د.ت)، ص، 118.

(51) العمدة، ج2، إبن رشيق القيرواني، تح: محي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1934، ص، 179.

(52) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تح: مصطفى المراغي، القاهرة، 1948، ص، 142.

(53) معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين تونس 1986، ص، 406-408.

وأنظر أيضا :

Philippe Hamon : Qu'est ce qu'une description (Poétique N 12 Paris; 1972, PP: 465-485.

Gérard Genette, Figures II, Collection, Tel Quel ed : Du seuil, Paris 1969; P 43-69.

(54) بناء الرواية، سيزا قاسم (سابق) ص 78.

(55) الصورة الأدبية، د: مصطفى ناصف، مكتبة مصر للطباعة القاهرة، 1958 ص 8.

(56) نظرية الأدب، ويلك، وارين (سابق) 242.

(57) بناء الرواية، (سابق) ص 110.

(58) (ز، ق، سا) ص : 5-32

(59) (ق، جـ سا) ص : 13-15 / 20-21 / 22-24.

(ز، ق، سا) ص :27-28/ 42-45.

(60) بناء الرواية، سيزا قاسم، (سا)، ص :91 .

(61) نفسه، ص :91 .

(62) فصول مجلة النقد الأدبي (الرواية وفن القص ص :216).

(63) (ز، ق، سا) ص : 30-31.

(64) نفسه، ص : 42-49/ 56-59 / 11-116 / 118-124 / 148-156 / 195-213، 285-308.

(65) (ق، جـ سا) ص : 34

(66) نفسه، ص: 103-109 / 110-120 / 121-129 / 147-153 / 203-218 .

(67) (ب، ن، سا) ص: 29-35/ 43-46 /46-50/ 68-71 / 163-169 / 185-192 / 197-200 / 335-338.

(68) (ق، جـ سا) ص : 55-56 / 93-102 / 118-203.
(ب، ن، سا) ص :180-181 / 243-245.
(ب، ق، سا) ص :251-283.
(ق، ش، سا) ص : 110-111/ 132-134.
(69) مجلة المعرفة السورية، عـ 11، ماي 1971، سوريا دمشق (تقنية الرواية عند نجيب محفوظ، أندريه مايكل، تر : فهد عكام، ص : 111-112).
(70) مجلة عال م الفكر، مجـ :8 ، عـ 2 (مفهوم الزمن عند الطفل، سيد نجم) الكويت 1977، ص : 9.
(71) مجلة البلاغة المقارنه "ألف" عـ 6 الجامعة الأريكية ربيع 1986، جماليات المكان، مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، تر : سيزا قاسم، ص : 79-102.
(72) نظرية الأدب (سا) ص :288 وأنظر أيضا :
Gérard Genette, Figures I, Collection, Tel Quel ed: Du seuil, Paris 1969; (Espace et langage) P 101-108.
(73) أعمال الندوة الدولية (نجيب محفوظ والرواية العربية، 20/17 مارس 1990 كلية آداب القاهرة : المكان في بعض روايات نجيب محفوظ، د: إنجيل بطرس سمعان، ص :4).
(74) يمكن الوقوف على مظاهر الزمن الطبيعي المشخص من خلال النماذج الآتية :
(ق، جـ سا) ص : 5-24 / 27-29 / 42 / 74 / 93-102 / 186 / 200 / 204
(ز، ق، سا) ص : 5-14 / 15-16 / 42-49 / 49-50 / 56 / 86-95
169-180 / 195-213 / 241-246 / 275-308
(ب، ن، سا) ص : 56-57 / 71-74 / 75-76/ 84-87 / 97-109 / 163-164/
235-251 / 350-382
(ب، ق، سا) ص : 5-11 / 12-17 / 61-65 / 72-83/ 92-108
(ق، ش، سا) ص : 6-8 / 85-102 / 110-111 / 318/ 328 / 330 / 429
(75) أعمال الندوة الدولية (سا) ص : 4 .
(76) اللغة والتفسير والتواصل (سا) ص : 41 - 71 .
(77) (ق، جـ سا) ص : 5 .
(78) (ز، ق، سا) ص : 27-28 .
(79) (ب، ن، سا) ص : 36-37 .
(80) (ب، ق، سا) ص : 5-6 .
(81) نفسه ص : 12 .

(82) أعمال الندوة الدولية (سا) ص : 5 .
(83) بناء الرواية، سيزا قاسم (سا) ص : 82 .
(84) النقد الفني دارسة جمالية وفلسفية، جيروم ستولينيتز، تر : د. فؤاد زكرياء، مطبعة جامعة عين شمس القاهرة 1974، ص : 233-281 .
(85) بناء الرواية سيزا قاسم (سا) ص : 88 .
(86) بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، د : عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب، القاهرة 1982 ص : 222 .
(87) (ق، ج، سا) ص : 11 .
(88) (ز، ق، سا) ص : 6 .
(89) نفسه ص : 19 .
(90) (ق، ج، سا) ص : 34-35 .
(91) (ب، ن، سا) ص : 186-187، النص من : "ثم اهتدى ..... إلى" وإلى اليسار المرافق"
(92) أنظر المراجع الآتية :

P. Hamon : (pour un statut Sémiologique du personnage dans : (poétique du recit (IBID) P: 115-167.

- بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، د : عبد الفتاح عثمان (سا) ص : 107-196 .
- مفاهيم نقد الرواية بالمغرب (سا) ص : 137-158 .

(93) المرجع السابق ص : 137
(94) بناء الرواية، عبد الفتاح عثمان (سا) ص : 108
(95) (زقاق المدق) (سا) ص : 60-61 ، النص من : " يقع الفرن ..... إلى : لا نفع فيه لأحد ولا نفع لأحد فيه "
(96) (ق، ج، سا) ص : 5
- (ز، ق، سا) ص : 5-27
- (ب، ق، سا) ص : 5-54
(97) (ق، ج، سا) ص : 27 / 37-38 / 41-42 / 48-50 /61-62
- (ز، ق، سا) ص: 18-32 / 35-49 / 56-59 / 60-67 / 86-95 / 116-118 / 119-124
- (ب، ن، سا) ص : 12-14 / 35-38 / 185-192
(98) أنظر في موضوع "الشخصية الأشكالية " أو " البطل الإشكالي" :

Lucien Goldmann : pour une socilogie du romain, Gallimard, Paris 1964 P : 26-47

- مفاهيم نقد الرواية بالمغرب (سا) ص : 144-167

(99) (ق، ج، صا) ص : 53-60 / 71-79 / 93-102 / 110-114 / 132-135
- (ز، ق، سا) ص : 68-77 / 142-156 / 156-180 / 230-240
- (ب، ن، سا) ص : 180-183 / 243-246 / 247-251 / 335-338
(100) (ق، ج، سا) ص : 54-66 / 71 / 93-102 / 116-120 / 126-131
(101) نفسه ص :11 / 27 / 34-38 / 48-50 / 53 / 61 / 71-79 / 83-84
(102) (ب، ن، سا) ص : 180-184/ 243-246 / 283-286 / 316-318 / 335-338
(103) نفسه ص :5-18 / 35-50 / 54-56 / 68-74 / 75-79 / 84 / 97-109
127-128 /154-163 / 163-169/ 186-192 / 197-199 / 208-209/ 236-242
(104) (ب، ن، سا) ص : 5-11 / 37-38 / 65-72 / 171-180
(105) نفسه ص : 9 .

الفصــل الثــالث

وظيفة الصورة السردية المتحركة في الخطاب الروائي الواقعي : بنــاء مجــال المتغيــرات أو دلالــة العلاقــات الــزمنية

1 – مفهوم السرد ووظائفه (خلفية نظرية)
2 – خصائص الصورة السردية في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ.
3 – وظيفة الصوة السردية في بناء دلالة العلاقات الزمنية (نماذج تطبيقية متنوعة)

1 - مفهوم السرد ووظائفه (خلفية نظرية) :

يعد السرد "La narration"، جزءا من مفهوم إصطلاحي شامل عرفه النقد الحديث والمعاصر بعنوان تجريدي كلي هو "علم السرد" La narratologie[106].

وغالبا ما نجد "السرد" "La narration"، يأتي كمفهوم وظيفي زمني مميز عن مفهوم "العرض" "représentation" حينا ومفهوم "التمثيل" حينا آخر، وإن كانت هذه الفروق ليست دقيقة بالقدر الكافي كما نرى لأن في السرد عرض للوظائف كما أن العرض أو التمثيل فيه سرد لصفات أو أشياء وتفاصيل معينة.

ومع أننا لا نستطيع - عمليا - أن نفصل في الخطاب الروائي بين خصائص ووظائف كل الأساليب السردية التصويرية المهيمنة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، فإننا - للتوضيح - يمكن أن نميز بينها تبعا لمقتضيات المجالات الوظيفية لها.

ففي حين نجد أن المجال الوظيفي الأساس للصوة السردية الوصفية، يتمثل في بناء خصائص ووظائف ودلالات العلاقات المكانية على إطلاقها : (الأحيزة، الأشياء، الشخصيات) مما يندرج في إطار ما يعرف نقديا بمجال : "الثوابت"، نجد ان المجال الوظيفي الأساس للصورة السردية يتمثل في بناء خصائص ووظائف ودلالات العلاقات الزمنية، أي بناء ما يعرف نقديا بمجال : "المتغيرات" فالسرد - بهذا المعنى - هو الخطاب الروائي بوصفه بنية وظيفية ودلالية مدركة إدراكا زمنيا أساسه الفعل والحركة مما يقتضي منطق التوالي السببي الذي تترابط فيه كل الوظائف المقدمة سابقا عن لاحق وذلك : "لأن كل تغيير يشكل في الواقع سلسلة جديدة في السرد، بحيث أن كل فعل يتبع سابقه،

وغالبا مايدخل معه في علاقة السببية"[107]. ويرى بعض النقاد أن وظيفة الوصف في الرواية جانبية قياسا لوظيفة السرد فيها، وذلك حين يقول : "إن القص التخييلي هو رسم الشخصية من خلال الفعل... والمناظر الطبيعية في الخلفية لا تتعدى أن تكون عرضية"[108].

ومما لا شك فيه أن السرد يختلف باختلاف الاتجاهات الروائية، فإذا : "كانت الرواية الكلاسيكية (خاصة في القرن التاسع عشر) قد طمحت إلى الاضطلاع بدور الملحمة في المجتمع اليوناني القديم، لتقديم صورة "موضوعية" عن علائق الفرد بالمجتمع البرجوازي، فإن سرد الرواية في القرن العشرين، انتقل من الثبات والخطية الملائمين لتشخيص الملاحم، إلى الحركة والتحريك واستحضار الفوضى والتناقض والقلق والتمزف وكل ما يسم علاقة الانسان بالواقع"[109].

2 - خصائص الصورة السردية في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ :

والواقع أننا لا نستطيع القول بأن السرد في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ منبت الصلة بالرواية الواقعية الكلاسيكية في القرن التاسع عشر، كما لا نستطيع القول بأنه لا يمثل خصائص ووظائف السرد الروائي الحديث الذي أنتجه القرن العشرون.

والأنسب هو أن نقول بأن الخطاب الروائي لنجيب محفوظ بقدر ما كان امتدادا لطبيعة ووظائف السرد الروائي الواقعي الكلاسيكي، بقدر ما كان - في الآن نفسه - مستشرفا لآفاق السرد الروائي الذي تميزت به الرواية الحديثة في القرن العشرين. هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن السرد الروائي عند نجيب محفوظ - وعند غيره من كل

كتاب العربية - يخضع لخصوصيات الواقع اللغوي والاجتماعي والحضاري الذي شكل المخيلة السردية العربية الحديثة.

ولعلنا نجد في كلام رينيه ويلك واستن وارين عن المجال الوظيفي للسرد الروائي ما ينطبق تماما على وظيفة السرد الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، وذلك عندما يقولان: "...أما في كثير من الروايات العظيمة فالناس يولدون ويموتون شخصياتهم تنمو وتتغير حتى أن مجتمعا بأكمله يرى وهو يتغير (قصة بطولات آل فورسايت و(الحرب والسلم) أو تعرض دورة الزمان لأسرة في صعودها وانهيارها (أسرة بودنبروك). فمن تقاليد الرواية أن تأخذ البعد الزمني مأخذا جديا"[110].

على من يقص قصة أن يعتني بما يحدث وليس بالنتيجة فقط... إن القصة صيرورة، ولو أنها صيرورة تتجه إلى نهاية"[111]... في حين أن الرواية تستطيع أن تظهر التغيير وهو يحصل" [112].

فكل الأعمال الواقعية لنجيب محفوظ تتكون من مئات "السيرورات" أو "الموتيفات" الصغرى التي تسلم إلى بعضها البعض مكونة بذلك "صيرورة" مجتمع يتغير، تغيرا سلبيا في سياق ما هو عليه واقعه السياسي والاجتماعي والاقتصادي والذهني والنفسي والأيديولوجي والحضاري، وإيجابيا في سياق ما يجب أن يكون من منظور الروائي له.

ومما يلفت النظر في الخطاب الروائي الواقعي لنجيب محفوظ أنه "يزمن" العلاقات المكانية في الصور السردية الوصفية التي تجمع وظيفتها بين العرض والتمثيل والتشخيص والتفسير، في آن واحد، أي أنه يكسب الأشياء "دلالة زمنية، كما أنه يمكن العلاقات الزمنية، أي يكسبها دلالة مكانية".

وفي كلا الحالتين فإن لغة الخطاب الروائي الواقعي لنجيب محفوظ، لغة إنتقائية دلالية، لا تهتم كثيرا بالفعل أو بإطار الفعل، قدر ما تهتم بتشخيص دلالة الفعل أي الزمن والاطار الذي يقع فيه.

وربما لهذا نجد أن منطق "التتابع"[113] (enchainnement)، الذي يقتضي أن تتوالى الأفعال المنجزة تواليا وظيفيا سببيا، يكسر عند نجيب محفوظ في كثير من الأحيان، كما سنقف على ذلك في حينه لاحقا.

إن البنية الوظيفية والدلالية الأكبر التي تمثل المجال الوظيفي لتحقق العملية السردية عند نجيب محفوظ هي "التغير" المؤسس على منظومة من التناقضات والمفارقات التي بانضمامها إلى بعضها البعض تنتج ما سبق أن وصفناه بـ : "مفارقة التغير" وليس التغير.

وكما سيظهر ذلك في الفصل الأخير، فإن بناء لغة نجيب محفوظ لمفارقة التغير لا تضطلع به لغة العلاقات الزمنية ممثلة في السرد خارجيا كان أو داخليا، أو لغة العلاقات المكانية ممثلة في الصورة السردية الوصفية أو لغة الرؤى ووجهات النظر الخارجية أو الداخلية، ممثلة في المكون الحواري الخارجي، وفي الحوار الداخلي، المباشر وغير المباشر، وإنما تضطلع بذلك كل هذه الأشكال السردية الأساس، فضلا عما يمكن أن نسميه باللغات الخارجية التي تتخلل هذه الأشكال السردية الأساس.

وإذا كانت المادة اللغوية المعجمية المهيمنة في الصور السردية الوصفية، تتمثل - غالبا - في أسماء الأشياء وفي صفاتها الكمية أو الكيفية التي تبدو بها، وفي الوظائف المسندة إليها، سواء على سبيل المعايير الطبيعية والفيزيائية الخاصة بها أو على سبيل المجاز والرمز، وفي

الروابط التي تخص المكان أو تبدو في حكمه، وإن لم تقتصر عليه، فإن المادة المعجمية المهيمنة في الصورة السردية، بالمعنى الذي يجعلها مرتبطة بالزمن الفعلي المادي المنجز، تتمثل في وجود سلسلة من الأفعال وردود الأفعال المتنوعة التي تتوزع بنية المقاطع السردية، وفي شيوع الروابط والاسنادات الدالة على وقع وإيقاع ودلالة الزمن.

وبالطبع فإن وظيفة الصورة السردية في بناء دلالة الزمن الروائي عند نجيب محفوظ، تختلف من حيث البطء والسرعة في الحركة المجسدة، ومن حيث الايقاع الدرامي للزمن الروائي، ومن حيث الترابط والتماسك أو التفكك، والترهل في بناء الحدث الروائي الأساس أو جملة الأحداث الجزئية التي تكون بنيته ودلالته.

فالصورة السردية في رواية زقاق المدق، مثلا، تبدو مترهلة التكوين الاجمالي، مطاطة في وحداتها الوظيفية الصغرى ممثلة في مجمل الأفعال المنجزة رتيبة إلى حد الركود في إيقاعها الزمني. وهذا يفسر ملمحا فنيا خاصا تميزت به هذه الرواية عن غيرها من الروايات الأخرى التي يجمعها بها الاتجاه نفسه، ويتمثل هذا الملمح في أن إدراك العالم في هذه الرواية يتم من خلال الاطار المكاني الرتيب المجوف الثابت ممثلا في شخص زقاق المدق نفسه، أكثر مما يتم من خلال العلاقات الزمنية، بل إن الزمن نفسه، سواء التاريخي الذي يأتي في شكل إشارات مختزلة متناثرة [114]، والزمن الطبيعي الذي برع نجيب محفوظ في تشخيص دلالته [115]، والزمن السردي الذي يتمثل في الأحداث والوظائف المنجزة داخل النص الروائي [116]، والزمن النفسي الداخلي المتمثل لبعض الشخصيات الروائية من قبل "الراوي العالم بكل شيء" [117]، يبدو جزءا

لا يتجزأ من دلالة المكان الروائي الدائري، ممثلا في زقاق المدق، بوصفه هو الشخصية الاعتبارية الأساس التي بقدر ما تتقادم وتتآكل من الداخل بقدر ما تبدو موضوعا للاستغلال والاستهلاك، ثم الالغاء من الخارج.

وربما لو جاء الزمن في هذه الرواية أكثر حضورا وتسارعا وترابطا، لفقدت هذه الرواية بلاغتها الفنية والمعنوية التي تتمثل في إقناع المتلقي بدلالة الفراغ والثبات والركود، والرتابة وبطء وثقل حركة الحياة.

3 – وظيفة الصورة السردية في بناء دلالة العلاقات الزمنية : (نماذج تطبيقية متنوعة) :

رأينا فيما تقدم أن نجيب محفوظ يحسن التقاط واقتناص العلاقات المكانية الأكثر دلالة على طبيعة الشخصيات الروائية وعلى موقعها الاجتماعي وعلى موقعها الثقافي والايديولوجي وعلى رؤية الروائي لها. وبهذا الأسلوب الانتقائي المخطط دلاليا، فإنه يحسن – كذلك – التقاط واقتناص العلاقات اللغوية السردية التي تتمثل وظيفتها الأساس في تعميق وعي المتلقي بالدلالة المركزية و"بالدلالات المحيطة" للحدث الروائي على الشخصية في الماضي والحاضر والمستقبل ومن ثمة على النمط الاجتماعي الذي تحمل خصائصه المكانية والزمنية معا.

وبما أننا نتصور أن الدراسة الأفقية للخطاب الروائي عند نجيب محفوظ كما هي لأي خطاب آخر قد لا تحقق الغاية المنشودة التي تتمثل في تفسير وتأويل دلالة الخطاب الروائي، فإننا اعتمدنا على الدراسة التحليلية الرأسية مع تمثلنا لسيرورة الخطاب ولتمفصلاته التركيبية التي يخضع فيها المكان والزمن والشخصية لمنطق النمو المعنوي،

بوصفه - في نهاية المطاف - هو المنطق الذي يكشف عن "قصدية" الخطاب الروائي، التي تقبع فيما وراء التجليات السردية الخارجية المختلفة للغة.

وسوف يكون تحليلنا للنماذج النصية المختارة قائما على ما يعرف عند بعض النقاد التأويليين بالكلمات الأساسية أو الكلمات المفاتيح، دون أن نهمل - بالطبع - ما يحيط بتلك الكلمات المفاتيح من علاقات لغوية حاضرة في سياق النص بالفعل أو حاضرة فيه بالقوة.

ولنبدأ بوظيفة الصورة السردية في بناء دلالة الزمن برواية زقاق المدق، للاعتبارات الخاصة التي أشرنا إليها آنفا.

3 - 1 - جاء في الفصل الخامس من رواية زقاق المدق:

« العصر ...

عاد الزقاق رويدا رويدا إلى عالم الظلام : والتفت حميدة في ملاءتها ومضت تستمع إلى دقات شبشبها على السلم في طريقها إلى الخارج.

وقطعت الزقاق في عناية بمشيتها وهيئتها لأنها تعلم أن أعينا تتبعها متفحصة ثاقبة، عيني السيد سليم علوان صاحب الوكالة، وعيني عباس الحلو الحلاق. ولم تكن تفاهة ثيابها لتغيب عنها، فستان من الدمور وملاءة قديمة باهتة وشبشب رق نعلاه، بيد أنها تلف الملاءة لفة تشي بحسن قوامها الرشيق، وتصور عجيزتها الململمة أحسن تصوير، وتبرز ثدييها الكاعبين، وتكشف عن نصف ساقيها المدملجتين، ثم تنحسر في أعلاها عن مفرق شعرها الأسود، الفاحم ووجهها البرنزي الفاتن القسمات، وكانت تتعمد ألا تلوي على شيء فتنحدر من الصنادقية إلى الغورية ثم إلى

السكة الجديدة فالموسكي، حتى إذا غابت عن الأعين الثاقبة علت شفتيها ابتسامة وراحت تنهب الطريق بعينيها الجميلتين »[118].

إذا لم نقل بأن هذه الصورة أدخل في مجال دلالة العلاقات المكانية، فإننا لا يمكن أن نقول عنها بأنها صورة سردية زمنية بالمعنى الذي يتحتم فيه أن تكون الأفعال الحية العينية. لا الأسماء أو الصفات أو هيئات الأفعال هي المؤسسة لسيرورة النص، إلا أننا يمكن أن نتسامح فنصف هذا النص بأنه صورة سردية وصفية حسية لدلالة العلاقات الزمكانية "المرتبطة بشخصية حميدة وهي تمارس نزهتها اليومية المعهودة في فترة العصر على وجه التحديد.

فالقارئ هنا تستوقفه مجموعة خصائص ووظائف متكاملة للعلاقات الزمنية والمكانية ممثلة في مجمل الأفعال والروابط الزمنية المنبثقة عن الشخصية مباشرة أو التي تبدو من متعلقاتها وإن لم تصدر عنها هي نفسها مباشرة، أو المتعلقة بالاطار المكاني والاجتماعي الذي تتحرك فيه حركة قائمة على الترصد المتبادل. إلا أن كل هذه العلاقات الزمكانية المنظورة لا تعطينا الكثير إذا لم نبحث لها عن مركز إشعاع دلالي ما. ويمكن أن نفترض أن دلالة الصورة الزمكانية المرسومة في هذا النص، وفي الفصل الخامس كله، ثم في النص الروائي كله، متولدة عن مركز قول أساس يتمثل في الجملة الاسمية الأولى المبنية على الحذف، والتي أخذت شكل العنوان المستقل من حيث الكتابة، وهي : "العصر..."، وفي الجملة الفعلية الثانية المتعلقة بالأولى من حيث المعنى، والمنفصلة عنها في شكل الكتابة وهي : "عاد زقاق المدق رويدا إلى عالم الظلام"، لتفسرا صيرورة حال سوابقهما ولواحقهما في آن معا. بل قد لا نغالي إذا قلنا بأن نجيب محفوظ قد اختزل صيرورة عالم زقاق المدق برواية

زقاق المدق في هذه الجملة المركزية النواة التي تأخذ شكل جملتين لدلالة فنية واحدة. وهي تكون مع نظائرها الكثيرة المبثوثة في النص الروائي وفي خارجه، الصيغة الدلالية الأساس التي يتسق فيها النص الروائي كله، إنطلاقا من عنوانه الخارجي وحتى آخر حدث مأساوي انتهى به[119].

ومن باب المثال لا الحصر الاحصائي الاستقصائي يمكن أن نستحضر جملة من الصور السردية المتماثلة مع هذه الجملة النواة، في معجمها وفي طريقة تركيبها السردي، وفي المحيط الدلالي المشترك الذي تتوزعه، والذي يتمثل في تشخيص الصيرورة الدرامية الصامتة لحياة مجتمع زقاق المدق وهي : "أذنت الشمس بالمغيب والتف زقاق المدق في غلالة سمراء من شفق الغروب"[120]، "ساد الزقاق الظلام إلا ما ينبعث من مصابيح القهوة، فيرسم على رقعة من الأرض مربعا من نور تتكسر بعض أضلاعه على جدران الوكالة"[121] "وفي عصر يوم من تلك الأيام أخذت حميدة زينتها، والتحفت ملاءتها وغادرت الشقة لا تعبأ شيئا في الوجود"[122]، "وفي عصر الغد غادرت البيت بقلب ملؤه الشوق والتحدي والهيام بالحياة"[123]، "وجاءت ساعة الأصيل، فتلحفت بملاءتها وانتعلت شبشبها، وكانت يداها ترتعشان انفعالا واضطرابا وقلبها يخفق بشدة"[124] "نشر الظلام رواقه على الزقاق وأطبق على جنباته سكون عميق"[125]، كانت الشمس قد مالت للمغيب، ولم يكد يبقى من نورها إلا ظلال خفيفة"[126]

إن كل هذه النماذج السردية "الزمكانية" تبدو متناصة "تناصا داخليا"[127]، فيما بينها، سواء أكان ذلك على مستوى معجمها اللغوي أم كان على مستوى صيغها وتراكيبها الأسلوبية، أم كان على مستوى الحقل الدلالي الذي تتباثه، فهي جميعا مختزلة في الجملة السردية التفسيرية التي تأسس عليها النص السردي الوصفي السابق.

إن السياق الروائي المفترض في هذا النص هو سياق التتابع السببي للزمن الوظيفي، وذلك لأن الشخصية الروائية التي هي محل الحكي هنا موضوعة في سياق التغير الوظيفي الموضعي الذي يعتمد صيغته الانتقال والتحول من وإلى مما يقتضي منطقيا أن تهيمن الأفعال العينية المتوالدة من بعضها توالدا سببيا. إلا أننا لا نجد من الأفعال الدالة على الزمن الفعلي الصادر عن الفاعل الذي يتغير عبر المكان إلا بضعة أفعال منجزة بصيغة الماضي، هي: (إلتفت - مضت - قطعت - غابت - علت - راحت) وفعلان صادران عنها في الحاضر، أحدهما سمعي حركي: (تستمع إلى دقات شبشبها) والآخر بصري نفسي مشحون، وهو : تنهب : (تنهب الطريق بعينيها الجميلتين). أما باقي الأفعال الأخرى فهي - على قلتها - صادرة عن العلاقات المكانية سواء المتصلة بالمكان الخارجي المحيط بشخصية حميدة، كالجملة الفعلية التفسيرية الأولى : "عاد زقاق المدق رويدا رويدا إلى عالم الظلام" والجملة الحالية التعليلية : "لأنها تعلم أن أعينا تتبعها متفحصة ثاقبة"، أو المتصلة بالشخصية كمدرك مكاني حسي تحدد فيه الأشياء اللاصقة بها موقعها الاجتماعي في : (ولم تكن تفاهة ثيابها لتغيب عنها - شبشب رق نعلاه - تلف الملاءة - تشي بحسن قوامها - تصور عجيزتها - تبرز ثدييها - تكشف عن نصف ساقيها - تنحسر عن مفرق شعرها) فكل هذه الأفعال الشيئية تنجز في سياق وصفي شبه ساكن على طريقه "مكانك قف" مما يجعل منها هيئات أفعال وليست أفعالا حقيقية مجسدة علما بأن الشخصية هنا ليست ثابتة في نقطة معينة وإنما هي تتحرك في الطريق.

وكل ذلك يجعلنا نستخلص أن دلالة الزمن في هذه الرواية بوجه خاص، تتشكل تشكلا مكانيا وبعبارة أدق، فإن لغة هذه الرواية قد "شيأت" الزمن وجعلته يغرق ويتلاشى في مجال

الأشياء المادية المحسوسة التي تحدد الموقع الاجتماعي لهذا الكيان - كيان زقاق المدق - وتشهد في الآن نفسه على مأساته الخاصة والعامة معا.

فهذا النص بقدر ما يجسد ويفسر السياق الظرفي، المكاني والزمني لمأساة هذه الشخصية الروائية، بقدر ما يشخص ويفسر سياق الدلالة الكلية المضمرة للخطاب الروائي كله.

ويتم ذلك في شكل "تناص" دلالي، يقوم على علاقات الحضور والغياب.

وكأمثلة لذلك فإن فعل "رق" يستحضر معه علاقات دلالية كثيرة غائبة ولكنها في قلب دلالة الخطاب كله، مثل مفهوم (الرق) واسم (الرقيق) أي العبيد، و(القر)، وفعل (تلف) يستحضر معه - دلالات سلبية كثيرة، تتشاكل معه صوتيا وإيقاعيا ودلاليا. فمن المستلزمات الدلالية لفعل : (لف - يلف - لفا) "الالتفاف" الذي يعني الضياع، والفعل المرئي "تشي" يستحضر معه مفهوم "الوشاية" وفعل تنحسر يستحضر معه : "التحسر، الحسرة، الحر، السر، السر، النحس، السح)، وبالمنطق نفسه فإن الجملة السردية "الزمكانية" المفتاح : (العصر... عاد زقاق المدق رويدا رويدا إلى عالم الظلام)، لا تقتصر دلالتها على السياق الظرفي الخارجي الجزئي ممثلا في خروج حميدة للنزهة في هذه الفترة، والكلي ممثلا في ارتباط صيرورة زقاق المدق بهذه الفترة المولدة لما بعدها، كما رأينا في النماذج السابقة، وإنما هي تمركز الدلالة المعنوية الكلية للعلاقات الزمكانية في النص الروائي كله، بل تستشرف الأفق الدلالي للخطاب الروائي الواقعي لنجيب محفوظ، في كل رواياته ممثلا في صيرورة السقوط والانهيار. فالعصر فترة زمنية حاسمة وحساسة في دورة الحياة اليومية لكل شيء بوجه عام، وفي

حياة الانسان بوجه خاص، إلا أن نجيب محفوظ لم يقرر أو يعرض أو يخبر بخصوصيات هذه الفترة وإنما هو استخدمها كإشارة زمكانية واضحة : "العصر..." ولكنها مثقلة بالمعنى، إذ من بين ما يمكن أن تستحضره إلى الذهن - في هذا السياق - ذلك المآل السلبي التي يتمثل في حتمية الشقاء المادي والمعنوي والروحي، المقررة بعد القسم المؤكد بـ: "العصر" في سورة "والعصر"، حيث يقول الله تعالى : "والعصر إن الانسان لفي خسر"[128]، كما أن فعل "عاد، ومن ثمة الجملة الفعلية المتولدة عن "العصر"، يؤدي هنا وظيفة ذات دلالة مخالفة تماما لما هو معهود فيه، إذ أن "العود" غالبا ما يقترن بالسلامة والارتياح والنجاة والحمد، بعد الغياب والعناء، ولذلك جرى تصدير هذا الفعل مجرى المثل في السياق الايجابي فقيل : "عدنا والعود أحمد"، أما ها هنا فالعود إلى عالم الظلام هو الوضع الطبيعي الذي يشخص الصيرورة الاجتماعية المأساوية التي ارتبطت بها حياة مجتمع زقاق المدق، ككيان إنساني وإجتماعي عام، وأخرجتها شخصية حميدة كنمط إجتماعي خاص وكنموذج إنساني عام.

وكخلاصة مركزة يمكن القول بأن غياب الحركة الانسانية الممتدة للزمن في هذا النص، وبالتالي في النص الروائي كله، يفسر قضية فنية مهمة سبق أن طرحناها أثناء تحليلنا لدلالة العلاقات المكانية، ونرى أن لها علاقة مباشرة بدلالة العلاقات الزمنية، وهي تتمثل في أن لغة نجيب محفوظ في هذه الرواية تهدف - فيما تهدف - إلى إشباع وعي المتلقي بدلالة الثبات والرتابة والقدم والتآكل ومن ثمة إلى تركيز وعيه بدلالة افتقاد الهوية المكانية والزمنية للحياة.

وفي ضوء مقولة ميخائيل باختين المعروفة بـ : "الكرونوتوب" (Chronotope)، أي "الزمكنة" والتي مؤراها أن: "مؤشرات الزمن تتكشف داخل الفضاء، وهذا الأخير يدرك

ويقاس اعتادا على الزمن[129]، تؤدي الصور السردية وظيفتها لبناء دلالة العلاقات الزمنية في الخطاب الروائي الواقعي، على نحو متفاوت من رواية لأخرى، بل في بعض الأحيان من موقف سردي لآخر داخل الرواية الواحدة.

فإذا كانت بنية ودلالة الزمن في رواية "زقاق المدق"، و"خان الخليلي"، بنية إطارية "زمكانية"، إن لم نقل "مكانية"، فهي في الروايات الأخرى تتقاطع وتتماس مع بنية ودلالة العلاقات المكانية، ولكنها لا تغرق فيها، بل على العكس، فإن دلالة الخطاب الروائي في هذه الأعمال، مدركة إدراكا زمنيا أكثر مما هي مدركة إدراكا مكانيا.

ولا يعني هذا أن لا أهمية للزمن في رواية زقاق المدق أو خان الخليلي، إذ أن كل الأعمال الواقعية لنجيب محفوظ تجسد وتشخص وتفسر في آن واحد مفارقات التغير وإنما نعني أن الزمن الروائي في القاهرة الجديدة وبداية ونهاية وبين القصرين وقصر الشوق والسكرية، أوسع مجالا وأكثر حيوية، وأعمق دلالة، لسبب فارق ومهم وهو أن الوعي المتحرك لأنماط ونماذج الطبقة البرجوازية وعي زمني بطبيعته.

2 - 3 – وظيفة الصورة السردية في بناء دلالة الزمن الروائي (نماذج ودلالات) :

إن الزمن الروائي الذي يشغل أكبر حيز في الصور السردية المتحركة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، هو زمن الحاضر العيني المروي عنه بصيغة الفعل الماضي غالبا وبصيغة الفعل المضارع أحيانا، يستوي في ذلك أن يكون المحكي عن أفعاله شخصية روائية إنسانية حية، أو يكون شخوصا روائية أخرى، أمكنة أو مظاهر طبيعية أو اصطناعية "زمنت" وشخصت اللغة ووظائفها ودلالاتها،

لتصبح بذلك جزءا أصيلا من رؤية نجيب محفوظ للحياة الانسانية نفسها.

ونود هنا أن نشير إلى أننا لن نتناول بناء الزمن الداخلي لأن ذلك من بين ما تكفلت به الصورة السردية الحوارية الداخلية في فصل لاحق، وإنما ركزنا - أساسا - على دلالة الزمن الوقائعي الخارجي لا من حيث هو مجرد أحداث متوالية، وإنما بوصفه تشكيلا فنيا لدلالة الخطاب الروائي التي تقبع فيما وراء البنى السردية للزمن.

وفي هذا السياق فإن النماذج التي اخترناها هي:

أ : "وغادر حجرته وقد صدقت نيته على زيارة قريبه وتجربة حظه، ولم يقتصر في تهيئة نفسه، فكوى طربوشه، ولمع حذاءه بقرش كامل أو بثمن وجبة كاملة، ولكنه بدا رغم ذلك كالعليل شحوب وجه وهزال جسم.

وبحث في دفتر التليفون عن عنوان قريبه : شارع الفسطاط بالزمالك، وحث إليه الحظى..."[130].

ب : "وعادت إلى الحجرة فأغلقت الباب وسحبت من تحت السرير شلتة فوضعتها أمام الكنبة وتربعت عليها إذ لم تكن ترى لنفسها الحق في أن تجلس إلى جانبه تأدبا"[131].

جـ : "وعندما صعد فهمي وكمال كانت الشمس على وشك الاختفاء، فلاحت قرصا أبيض مسالما تولت عنه حيويته وبردت حرارته وانطفأ توهجه"[132].

د : "وقلب عينيه فيمن تجمع من المشيعين فلم ير أحدا يملأ العين إلا جارهم الكريم فريد أفندي محمد. أما زوج خالته فكان في حكم العمال، وليس عم جابر البقال بخير منه، والحلاق أدهى وأمر، ونفر غيرهم غيابهم أشرف من حضورهم.

وانقبض صدره وغشيه كدر عميق. ولكنه كان قليل الصبر فما وافت الساعة الرابعة حتى تدفقت جماعات الموظفين حتى سدوا عطفة نصر الله سدا. وردت إليه الروح فعاد إلى حزنه خالصا من القلق، ثم حدث ما لم يدر له في حسبان، فجاءت سيارة فخمة تنطق بالعز والجاه، ووقفت على بعد يسير من البيت وغادرها ساع ففتح بابها ثم نزل منها رجل ينم مظهره على الألقاب والرتب، وتقدم بجسمه الطويل العريض الذي عقدت عليه الخمسون هالة من وقار فهرع إليه الاخوة بأدب، واندس بينهم فريد أفندي محمد ليحظى باستقبال الشخصية الممتازة التي ينبتغي أن يقدرها - كموظف - أكثر من سواه... وتناسى حسين هذا ولم يشأ أن يفسد على نفسه زهوها. وود لو يراه - ذلك المفتش - المشيعون جميعا.

وحلت اللحظة المفجعة فخرج النعش من البيت وعلا الصوات من الشرفة والنوافذ، انتظمت الجنازة بالمشيعين جميعا يتقدمهم النعش. وعلقت أعين الشقيقين بالنعش في ذهول وإنكار، وتساقط دمعهما طوال الطريق، وبلغوا المسجد وأخذوا في توديع المشيعين وشكرهم وأظهر البعض استعدادا لمرافقة النعش حتى مثواه الأخير، ولكن حسنين همس في أذن أخيه الأكبر قائلا:

- لا تسمح لأحد بالذهاب مهما كلفك الأمر.

كان حريصا ألا تقع عين على القبر حفظا لكرامة الأسرة.

ووفقوا إلى صرف المشيعين، وركبوا سيارة الموتى وليس في ركابهم إلا عم فرج سليمان وفريد أفندي محمد الذي أبى الرجوع إباء لم ينفع فيه الرجاء، وانطلقت السيارة بهم إلى باب النصر، ووقفت بهم ناحية قامت بها القبور في العراء ثم ووري جثمان كامل أفندي في قبر غير بعيد عن الطريق

الملتوي الذي يشق المدافن كأنه من قبور الصدقة، ووقف حسنين غارقا في الحزن والبكاء، ولكنه على حزنه كان يسترق النظرات إلى فريد أفندي محمد في ضجر واستياء"[133].

لا شك أن أول مؤشر لواقعية السرد الروائي عند نجيب محفوظ، يتمثل في نوع المجال الوظيفي المحكي عنه، إذ لا يخرج المجال الوظيفي المباشر والأساس عند نجيب محفوظ عن الحياة المادية والمعنوية التي تتغير وتتغاير خارجيا وداخليا في آن واحد.

ومعنى هذا أن التغير هو أحد أبرز المعالم الكبرى - إن لم يكن أبرزها على الاطلاق - التي يقوم عليها البناء الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ.

فكل الأحداث الروائية الأساس أو الفرعية في كل روايات نجيب محفوظ الواقعية تقوم على هذا الأساس الزمني(134)، إلا أن الأهم عند نجيب محفوظ ليس هو تجسيد التغير مقابل الثبات، وإنما هو تجسيد وتشخيص أثر الصراع بين التغير والثبات على الحياة الانسانية، وعندما نقول "أثر" فإننا نعني بذلك الدلالة الفنية المتولدة عن هذا الصراع، وكما سبق أن أكدنا فإن السبيل الأنسب - وربما الأفضل - لتمثل دلالة أثر الزمن في الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ هو الدراسة التطبيقية الرأسية لنماذج سردية محدودة ولكنها ممركزة للدلالة الفنية التي يقوم عليها النص الروائي كله.

ومن قراءتنا المتمثلة لمختلف الصور السردية المجسدة لحركة الزمن المادي المحسوس، في الخطاب الروائي الواقعي، اتضح لنا أن المظاهر الفنية للسرد الروائي عند نجيب محفوظ هي - تقريبا - نفس المظاهر التي يتميز بها الخطاب الروائي الواقعي إجمالا.

فعلى مستوى الصيغة الزمنية نجد أن الصيغة الأكثر دورانا عند نجيب محفوظ هي صيغة الفعل الماضي بالدرجة الأولى، وفي ثناياها تأتي صيغة الفعل المضارع الذي غالبا ما يؤدي وظيفة تفسير أو تأكيد دلالة الفعل الماضي، وقد استلزم دوران هذه الصيغة أن جاءت (فواعل الزمن) أي الضمائر التي تعود عليها دلالة الخطاب، محصورة في ضمير القص التقليدي (الغائب) بصيغه الصرفية المتعددة : (هو، هي، هما، هم، هن)، كما أننا على مستوى "الرؤية السردية" أو "المنظورات السردية" نجد أن المادة القصصية تأتلف وتتسق - غالبا - من موقع شخصية الراوي العالم بكل شيء، وإن لاحظنا أن هذا الراوي يحسن التخفي في الخطاب الروائي الواقعي لنجيب محفوظ.

وفي ضوء هذه المؤشرات الكبرى يمكن أن نحلل وظيفة الصور السردية السابقة، في بناء دلالة الزمن كمنجز وظيفي ودلالي في آن معا.

ولعل أول ما يستوقفنا في النماذج السردية السابقة، ومن ثمة في كل الصور السردية في الخطاب الروائي الواقعي هو مظهر الترابط السببي العضوي لكل الوحدات والعناصر الزمنية أو "الزمكانية" التي تكون صوره السردية.

ففي النموذج الأول نجد أن الروائي قد كسر الترتيب الزمني المنطقي المفترض لجمل الأفعال المنجزة، حيث أن المنطق الوظيفي السببي يقتضي أن تتوالى الوحدات السردية لهذا المقطع أولا بأول كما يلي :

1 - صدق النية للقيام بالزيارة (طلب الاسعاف المادي)

2 - الاستعداد للزيارة (كي الطربوش، تلميع الحذاء، الخ...).

3 – البحث عن العنوان المقصود.

4 – مغادرة الحجرة.

5 – حث الخطى.

إلا أن اهتمام نجيب محفوظ بالدلالة النفسية والاجتماعية الدرامية للزمن (الحدث الأساس) داخل كيان الشخصية الروائية هو الذي جعله يصدر ويظلل المقطع السردي كله بفعل "غادر" الذي أخذ موقع الصدارة في النص، فزيادة على ما لهذا الفعل من قوة صوتية وإيقاعية ومن إصرار على وقوع الحدث (المغادرة)، خلافا لفعل "خرج" أو "ترك"، فإنه يستدعي دلالة بعيدة قد تكون غريبة ولكنها متشاكلة مع دلالة الحدث الروائي كله ونعني بذلك دلالة "الغدر". غدر الزمن بوالد محجوب عبد الدائم عندما أصيب فجأة – بشلل عضوي أفقده الحركة أي أخرجه من دائرته[135]، وغدر الزمن بشخصية – القناع الأنثوي لمأساة محجوب – إحسان شحاتة عندما اغتصبها قاسم بك فهمي مستغلا فقرها وجمالها وطموحها[136]، وغدر الزمن بمحجوب عبد الدائم وإحسان شحاتة عندما فرض عليهما زواجا صوريا يأخذ شكل ومضمون الصفقة[137]، وغدر الزمن بهما وبطبقتها عندما يلفظهما عالم الطبقة الأريستوقراطية من مجاله في نهاية الرواية[138]، وهذا معناه أن ما نجده من ترابط سببي أساسه التوالد السببي الدلالي وليس التوالد السببي الكرونولوجي الرياضي.

وفي النموذج السردي الثاني نجد أنه لكي تحظى شخصية أمينة بعطف ورضا زوجها الجبار السيد أحمد عبد الجواد، العائد من سهرته الطويلة بالخارج، يقتضي ذلك منها أن تقوم بسلسلة من الأفعال البروتوكولية الاجتماعية التي يستلزمها مقام زوجها. وهذه السلسلة تنجزها أمينة بشكل دقيق ومحسوب التوقع، فدخوله إلى الحجرة ثم جلوسه على

الأريكة بعد أن نزعت ثيابه الخارجية وغسلت رجليه ثم خرجت - يقتضي أن تدخل هي بعده : "وعادت إلى الحجرة" وعودتها إلى الحجرة تقتضي غلق الباب : "فأغلقت الباب"، ولكي تستأنس بالجلوس معه في حجرة نومهما، يقتضي أن لا تساويه، أي أن تكون في موقع أدنى منه من حيث الحيز (الأدنى) ومن حيث طريقة الجلوس (التربع) ومن حيث الشيء المستعمل للجلوس (الشلتة). ولذلك جاءت الأفعال الصادرة عن شخصية أمينة مترتبة عن بعضها طبقا لموقعها (إمرأة - زوجة) التابع في علاقته بالموقع المتبوع (رجولة، زوج، سلطة) ممثلا في شخصية السيد أحمد عبد الجواد.

وقد جاءت تلك الأفعال في شكل لائحة ذات صيغتين متعلقتين ببعضهما، الأولى هي صيغة الفعل الماضي : (عادت، أغلقت سحبت، وضعت، تربعت) والثانية هي صيغة الفعل المضارع الذي يؤدي هنا وظيفتين من جنس واحد، وتتمثل الأولى في تأكيد الأحداث التي أجزتها أمينة في الماضي، ومن ثمة في تأكيد تبعية موقعها، وتتمثل الثانية في تأكيد - بما يشبه التفسير - الموقع نفسه ولكن في سياق الحاضر الذي يفيد الدلالة على المستقبل أيضا : "إذ لم تكن ترى لنفسها الحق في أن تجلس إلى جانبه تأدبا".

ومع أننا هنا لا نجد منظورا سرديا للشخصية التي سردت أفعالها وذلك لأنها هنا مسندة إلى ضمير الغائب (هي) المروي عنها من قبل سارد يتخفى في موضع ما، فإن العملية السردية هنا تتم من موقع تمثل الراوي لمنظور شخصية السيد أحمد عبد الجواد نفسه، وذلك لأن الصورة الزمنية المقامة لشخصية أمينة تبدو هنا أشبه ما تكون بصورة ظل الشخص، أو هي - بالأحرى - ملتقطة بحسب ما يريده السيد أحمد عبد الجواد لا بحسب ما يريده لها الراوي أو تريده هي لنفسها فصورتها إذن "صورة مقنعة" أتاحت

للراوي أن يتخفى مبتعدا بذلك عن الصيغ السردية الخطابية التقريرية المباشرة من جهة، وأتاحت للقارئ أن يعرف أن وظيفة الزمن عند نجيب محفوظ ليست تحقيق "زمنيته" أو مضمونه الخارجي المظهر، وإنما تتمثل - أساسا - في بناء المعنى الداخلي الذي يتخفى فيما وراء المظهر الخارجي للزمن.

وفي سياق "تزمين" و"تشخيص" المكان يأتي النموذج الثالث، الذي يمكن وصف دلالته بأنها دلالة رمزية مركبة، وذلك لأن الأفعال والصفات المسندة للشمس بصيغة الماضي السلبي : (لاحت، أبيض، مسالما، تولت، حيويته، بردت حرارته، إنطفأ توهجه)، لا تدل على الشمس وهي تؤول إلى الزوال، إذ ماأكثر ما وجدنا صورتها متوهجة حمراء تكاد تقطر دما في الفترة نفسها، وإنما هي تشخص دلالة مركبة تتصل بالسياق الروئي لهاتين الشخصيتين الروائيتين : (فهمي عبد الجواد، كمال عبد الجواد)، اللتان توزعتا رؤية السارد على امتداد بنائهما الروائي. وتتمثل الدلالة السلبية الأولى في إمكانية إنطفاء، ثم إنتفاء، علاقة الحب العاطفي التي نشأت بين فهمي ومريم (جارتهم) بسطح البيت، وهذا ما تحقق بالفعل لاحقا بعد أن انطفأت شخصية فهمي في إحدى المظاهرات لثورة 1919 وتتصل الدلالة السلبية الثانية بالانطفاء المعنوي لشخصية كمال عبد الجواد، وذلك لأن كلا من فهمي وكمال يجمع بينهما التوق والطموح المعنوي إلى الأعلى : فهمي أحب مريم بوصفها إطارا وجدانيا للقضية الوطنية، وكمال أحب "عائدة" بوصفها بوابة البحث عن الحقيقة، خارج المواضعات والمسلمات المتعارف عليها، فضاع واغترب.

فلا معنى إذن للقول بأن الماضي أو الحاضر أو المستقبل رهين "زمنيته"، وإنما الزمن الروائي، بكل مظاهره - عند

نجيب محفوظ يأتي بوصفه منشئا لصيرورة أساسها الدلالة والمعنى. ولعل ذلك ما عمقه النص الرابع الذي تعمدنا أن يكون طويلا لأنه من بين النصوص التي مركزت دلالة العلاقات الزمكانية على نحو درامي متميز، إنطلاقا من تمثل الراوي لبؤرة معنوية غير منظورة خارج وداخل كيان الشخصية الروائية الأساس في رواية بداية ونهاية، وهي شخصية حسنين.

إن الاطار السردي الذي يتخذه هذا النص هو إطار "المشهد" الجنائزي الدرامي، المفتوح على الخارج وعلى الداخل معا.

فكل العلاقات المكانية والزمنية فيه تعيد تشكيل الحدث الروائي الدرامي الأساس الذي تأسست عليه الصيرورة الدرامية لهذه الأسرة، ولذلك نجد أن لغة المقطع الأول - لم نثبته تجنبا للاطالة - من : "وعند اقتراب... إلى : وغشيه كدر عميق"، لغة "جوانية" يشيع فيها السكون والرتابة وتختفي فيها الحركة الانسانية المتوالية للزمن، مما جعل الجمل تطول وتتكرر على نحو نمطي رتيب، ومما جعل الأفعال الماضية والمضارعة تؤدي وظيفة استطلاعية نفسية، تحلل وتعلل حاضر الشخصية في سياق ما يجب أن تبدو وتتميز به هي من خلال مشهد جنازة الوالد المتوفى، ولذلك جاء الايقاع الزمني هنا دائريا ساكنا تتوزعه نغمة أساسية تبدو بمثابة اللحن الأوركسترالي في بعض المقطوعات الموسيقية السنفونية، وهي فعل الكينونة "كان" الذي تردد استخدامه أربع مرات بوتيرة إيقاعية واحدة وبوظيفة التأكيد على سياق التصور والرجاء أي سياق المستقبل : "إضطراب من نوع جديد، كان يشغله عن الحزن نفسه "كان يرجو لأبيه جنازة رائعة تليق بمقامه وبمكانته هو التي يجب أن يظهر بها أمام الناس "لم يكن أخواه ليكترثا لهذا كثيرا أما هو فكان يعد

إخفاق الجنازة كارثة كالموت نفسه". فالشخصية الروائية هنا لا تعنيها - في الواقع - مأساة وفاة الوالد، بقدر ما يعنيها - بحكم التوقع - أن تجد بوساطة مشهد تقديم العزاء مجالا مكانيا وزمنيا وبشريا غير الذي يشغل واقعها الحقيقي، كما يتضح ذلك من خلال استخدام الروائي لصيغة المبالغة والتأكيد بما يفيد الدلالة على العلاقة السلبية المؤسسة على النفي القطعي، في الجملة السردية الفعلية الاستعراضية الآتية : "وقلب عينيه فيمن تجمع حوله من المشيعين"، فهذه الجملة العدوانية تجمع بين سياقين زمنيين متناقضين، يتمثل الأول في سياق البحث عن مجال مكاني أو زمني أو بشري خارجي يعادل ما يشغل الوعي الذهني والشعوري المركب داخل الشخصية، ويمكن أن ننعت هذا السياق بـ : "سياق الاتصال" المضمر، ويتمثل الثاني في سياق التجاوز والانفصال السلبي عن المجال المستعرض بسخرية، حيث يرتد مجال الارسال البصري لفعل "قلب" سريعا، وبشكل فراغي تنعدم فيه الرؤية أصلا : "فلم ير أحدا يملأ العين".

وبتغير المجال الدلالي زمنيا ومكانيا يتغير الوضع السردي تماما في المقطع الثاني الذي يبدأ بداية استدراكية : "ولكنه كان قليل الصبر" وينتهي بالإتصال والتواصل الذهني والشعوري للشخصية مع أحد رموز المجتمع الرسمي الارستوقراطي، البك أحمد يسري وذلك في الجملة السردية النفسية التي تؤدي هنا وظيفة إنتباهية : "وود لو يراه - ذلك المفتش - المشيعون جميعا). فالشخصية الروائية كمدرك زمني في المقطع الأول موجودة ضمن كيان كتلي مصمت، يتصف فيه الزمن بالركود والرتابة والثقل والفراغ، وهي كلها خصائص تعزز علاقات التجاوز والانفصال، في حين أنها هنا موجودة ضمن ما يمثل مجال

قصدها المضمر الذي علقته على ما سيبدو به الموكب الجنائزي حين تشييعه واستثنته - في الآن نفسه - من الكيان الاجتماعي لبيئة عطفة نصر الله.

فرغم ما يتخلل هذا المقطع السردي الثاني من علاقات مكانية كثيرة، فإن دلالة العلاقات الزمنية هي التي تؤطر المقطع كله وتجعله من بين أهم النماذج التي يتحقق فيها مفهوم الصورة السردية المتحركة.

فإذا استثنينا التقاطعات الحوارية المرصعة هي الأخرى بوحدات سردية كثيرة، فإننا لا نجد تلك اللغة ذات البنية المطاطة التي تستعرض أو تحلل وتعلل الطبائع والأفعال، وإنما نجد صورا سردية وظيفية متحركة تتمثل وظيفتها في تجسيد الاحساس بسيولة الزمن وبتوافقه وامتلائه.

فكل الأفعال هنا تتوالد من بعضها توالدا سببيا دلاليا، قلصت فيه المسافة المكانية فيما بين الأفعال وفيما بين الجمل التي أسستها تلك الافعال، أما الروابط المؤثرة في هذا النص، خصوصا المقطع الأخير، فمعظمها روابط زمنية تدل على التتالي السببي، مثل: (و، ثم، ف، ب، حتى).

وكما سبق أن بينا فيما يشبه القاعدة العامة، فإن العلاقات الزمنية أو المكانية أو "الزمكانية" في الخطاب الروائي الواقعي لنجيب محفوظ تكون محل تجاوز وانفصال ورتابة وسكون وفراغ إذا افتقدت الدلالة على انتظام وتوافق وامتلاء الحياة المادية والمعنوية للشخصيات الروائية، وبالتالي للنمط الاجتماعي الذي تمثل خصائصه ووظائفه وقيمه، وهذا المؤشر هو ما أسميناه مكانيا بالعلاقات المكانية الدافعة، وتكون محل اتصال وتواصل وانسجام إذا كانت مكتسبة للدلالة على انتظام الحياة وتوافقها وامتلائها المادي والمعنوي، سواء أكان ذلك في

السياق الفردي الخاص أم كان في السياق الاجتماعي العام، الذي يبدو هو الهاجس الأكبر عند نجيب محفوظ، وهذا هو المؤشر الثاني الذي أسميناه مكانيا بـ :"العلاقات المكانية الجاذبة، المستقطبة".

إلا أن عبقرية اللغة الروائية لنجيب محفوظ تكمن في قدرتها على إنتاج الدلالة المفارقة المتولدة عن العلاقات "الزمكانية"، سواء كانت في صيغتها السردية السلبية الأولى أو كانت في صيغتها السردية الايجابية الثانية.

وهذا - على وجه التحديد - ما شخصته وأوحت به ورمزت إليه لغة هذا المشهد السردي الجنائزي الذي يبدو فيه الحدث الروائي وكأنه يولد الآن وليس عندما حضرت الوفاة الوالد كامل على أفندي.

ويتضح ذلك من خلال استخدام الروائي لمفتاح رمزي حسي إحتشدت له الأفعال والصفات والأسماء والروابط في المقطع الثاني، ونعني بذلك السيارة الأولى الوافدة على عطفة نصر الله من خارجها، بوصفها دلالة ذات وجهين متكاملين، يدخل أحدهما في حكم العلاقات المكانية، ويتمثل في أن مجال قصد شخصية حسنين هو أن يمتلك موقعا ماديا متميزا في عالم المجتمع الرسمي الذي تتصف حياته بألقاب الامتياز ونعوت التفضيل والتبجيل كما يظهر ذلك في هذه الجمل التفسيرية : (سيارة فخمة تنطق بالعز والجاه، نزل منها رجل ينم مظهره على الألقات والرتب، الشخصية الممتازة، مفتش عظيم بالداخلية)، أما الوجه الثاني لتلك الدلالة فهو في حكم العلاقات الزمنية، لأنه محمول على الوظيفة التي تؤديها السيارة، وهي السير، والسير يقتضي التغير الموقعي (من إلى)، وبما أن هذه السيارة في سياق الأعلى، فإن ذلك يعني أن الشخصية الروائية المتواصلة مع

دلالتها ستمارس التغير انطلاقا من الأسفل باتجاه الأعلى وانطلاقا من "الهنا" الذي هو امتداد للماضي، باتجاه "الهناك" أي المستقبل.

إلا أن هذه الحالة الوهمية التي تمثلها الراوي لشخصية حسنين تتبدد وتتلاشى، وذلك من خلال مجيء السيارة الثانية - سيارة الجنائز - في المقطع السردي الدرامي الأخير، كاستتباع في الاتجاه الدلالي المعاكس تماما للسيارة الأولى.

وهكذا فإن دلالة العلاقات الزمكانية في هذا النص تختزل الموقف الدرامي الذي بنيت عليه الرواية بكاملها ممثلا في مفارقة التغير الناتجة عن توقف العدل عن ممارسة وظائفه في الحياة من جهة وعن غياب الأداة الوظيفية (السلطة) التي تمكن للعدل في حياة المجتمع كله من جهة ثانية.

مراجع ومصادر الفصل الثالث

G. Genette figures II, ed, du seuil Paris, 1969 P : 56-68 (106)

G. Cenette, figure III (IBID) P: 122-182)

T. Todorov : les catégories du recit litteraire. (l'annalyse structurale(107) du recit) ed, du seuil, Paris 1981 P : 132

(108) بناء الرواية، سيزا قاسم (سا) ص : 83.

(109) مجلة فصول (زمن الرواية جـ: 1 عـ:4، شتاء .19، ص : 1993

(110) نظرية الأدب (سا) ص : 279.

(111) نفسه ص : 280.

(112) نفسه ص : 286.

(113) المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان 1990، ص : 107-108.

(114) (ز، ق، سا) ص : 5-6 / 9-11 / 156-159

(115) نفسه ص : 5-18 / 42-59 / 60-67 / 132-142 / 195-213

(116) نفسه ص : 11-15 / 27-31 / 37-42 / 86-95 / 111-124 / 285-308

(117) نفسه ص : 18-20 / 31-32 / 41-42 / 43-45 / 75-77 / 170-180

(118) نفسه ص : 42-43.

(119) نفسه ص : 285-313.

(120) نفسه ص : 5

(121) نفسه ص: 15

(122) نفسه ص: 171

(123) نفسه ص : 171

(124) نفسه ص : 196

(125) نفسه ص : 241

(126) نفسه ص : 306

(127) سيميائية النص الأدبي، أنور المرتجي (سا) ص :46.

(128) سورة "العصر" الآية 1

(129) فصول (زمن الرواية جـ 1 مـج : 11، عـ : 4، القاهرة شتاء 1993

(الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، محمد برادة، ص : 22)

(130) (ق، جـ سا) ص : 54

(131) (ب، ق، سا) ص : 13

(132) نفسه ص: 61

(133) (ب، ن، سا) ص : 13-14

(134) أنظر في ذلك المراجع الآتية:

- الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ سليمان الشطي (سا) ص : 145-180

- الرمزية في أدب نجيب محفوظ فاطمة الزهراء محمد سعيد (سا) ص : 31-122

- بناء الرواية، سيزا قاسم، سا، ص : 26-68

(135) (ق، ج، سا) ص : 29-42

(136) نفسه ص : 116-120

(137) نفسه ص :103-113/121-138

(138) نفسه ص : 203-214.

الفصل الرابع

وظيفة الصورة السردية الحوارية الخارجية في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ : بناء دلالة الأحداث الروائية - بناء (وجهات النظر)

1 - مفهوم الصورة السردية الحوارية الخارجية.
2 - طبيعتها وخصائصها الوظيفية.
3 - وظيفة الصورة السردية الحوارية الخارجية في الخطاب الروائي الواقعي (نماذج تطبيقية متنوعة).

1 – مفهوم الصورة السردية الحوارية الخارجية :

مما لا شك فيه أن لغة "الحوار" (Le dialogue) مثلها في ذلك مثل كل أشكال القول الأخرى – مؤسسة – في الأصل على الكلام العيني العادي الذي يجري بين الناس على جميع مستويات حياتهم، بهدف تحقيق التفاهم والتواصل والاتصال المادي والمعنوي والروحي والايديولوجي بينهم، وبهدف إنجاز المصالح والحاجات والأهداف العملية التي تتطلبها الحياة، وقد لا نجانب الصواب إذا قلنا بأن الحوار على إطلاقه، ضرورة إنسانية واجتماعية وثقافية وحضارية.

إلا أن أهمية لغة الكلام العيني العادي الذي نطلق عليه إسم الحوار، تتجاوز مجرد تحقيق الوظائف التبليغية "الابلاغية" "البراجماتية"، التي تقتضيها مطالب الحياة، ونعني بذلك الوظيفة المعرفية الفلسفية وأكاد أقول الوجودية، التي تتمثل في إثبات وتأكيد الوجود الشخصي العيني للمتكلمين (المتحادثين). ولما لأهمية الكلام المباشر أو غير المباشر، الذي يصدر عن الانسان في أشكال متنوعة، أبرزها الحوار، قيل في الأمثال العربية "المرء مخبوء تحت لسانه" ولسانك حصانك... إلخ"

ومن المعلوم أن الحوار كمصطلح فني [139]، مميز عن لغة الخطاب اللغوي العادي، غير الأدبي، من أخص خصائص الشكل المسرحي، سواء المكتوب والمقروء أو الموضوع بهدف التمثيل على خشبة المسرح.

إلا أن توظيف هذا الشكل اللغوي الفني، لم يقتصر على الخطاب المسرحي، وإنما اعتمدته كل أشكال الخطاب الأدبي – خصوصا في العصر الحديث – واستثمرت خصائصه ووظائفه الفنية بما ينسجم مع طبيعتها واتجاهها من جهة، ومع الخصوصيات الأسلوبية للمبدعين من جهة أخرى.

وبما أن الخطاب الروائي هو أكثر الأشكال الأدبية استيعابا لمختلف مستويات الكلام الأدبي وغير الأدبي، فإننا نجد أنه أبرز أشكال الأدب التي استثمرت الخصائص التعبيرية والوظيفية والدلالية والايديولوجية للمكون اللغوي الحواري، خصوصا في عصرنا الحديث، الذي يمكن وصفه «بالعصر الحواري»، الذي تراجعت فيه سلطة اللغة المركزية الآمرة لتتعزز - بدلا عنها - سلطة اللغة الحوارية في كل مجالات الحياة بوجه عام، وفي مجال إنتاج الوعي المعرفي بوجه خاص، وفي مجال الخطاب الروائي بوجه أخص.

ولعل في هذا السياق - سياق الوعي الحواري - تأتي أهمية جهود الناقد (ميخائيل باختين) (Mikhaêl Bakhtine)، الذي أثار وبشكل علمي دقيق مسألة التعدد والتنوع اللساني في الخطاب الروائي[140]. وفي هذا السياق ميز بين نمطين من الكلام، أحدهما هو الكلام الآمر غير المقنع للوعي والثاني هو ما يعنينا في هذا السياق، وهو الكلام المقنع بحواريته، لأنه : "لا يستظل بسلطة ما، وهذا النمط الثاني من الكلام هو الذي يجب أن يميز، في نظر باختين، الكلام الروائي الحواري"[141].

ذلك أن الخطاب الروائي هو أهم أشكال القول التي تحققت فيها خاصية "التفاعل اللفظي" (l'interaction verbale)، خصوصا من خلال المكون الحواري، الذي ربما تبلورت عنه كثيرا من المفاهيم والمصطلحات النقدية الحديثة، المتصلة بنظرية النص أو "علم النص"، كمصطلح : "التناص"[142] (intertextualité) ومصطلح "وجهة النظر"[143] (point de vue) ومصطلح "الرؤية للعالم" (vision de monde) وغيرها.

فالحوار بهذا الفهم "ليس التواصل اللفظي المباشر، أو الصوت المرتفع بين شخص وآخر، ولكن كل تواصل لفظي،

يجري على شكل تبادل للأقوال، أي على شكل حوار[144]، وبالتالي: "فالكلام الروائى المتمظهر أساسا في الحوار وفي الحوارات الداخلية، ليس "استراحة" للكاتب والقارئ، أو تزيين للنص، وإنما قناة التلفظ الروائي، وملتقى الشفوي بالمكتوب، ومن هذا المنظور تبرز إمكانات المكون الحواري في الرواية بوصفه مظهرا خلاقا لعوالم لفظية ممكنة، ولتشخيص الصيرورة الأيديولوجية ولتفاعلات الشفوي بالمكتوب"[145].

ومن الناحية التقنية الاجرائية، يمكن أن نتعرف على الحوار في التحديد الآتي : "يختار الراوي أن يوقف الحديث عن الشخصيات وعن أفعالهم ليترك لهم الساحة ويحتلوا الواجهة، ويعبيروا بالحوار أو بالمناجاة عن أفكارهم وعواطفهم ومستواهم الفكري والاجتماعي والأيديولوجي باللغة التي تلائم طباعهم، ويكون هذا التعبير بأشكال مختلفة، لكل منها علاماته النصية، ينبه الراوي القارئ أو السامع إلى الانتقال إلى نوع جديد من عناصر القصة هو الخطاب المباشر. فثمة مقدمة للحوار فعلها السردي (قال، أضاف، همس)، إلا أن مضمونه يعبر عن الاعلان. يرافق هذه المقدمة علامات أخرى كالنقطتين والشرطة والمزدوجتين أحيانا، وتلك الفسحات التي تطالعنا في الحوار السريع، الذي يتبادله شخصان أو أكثر.

أما أهم العلاقات فهي نصية : الجمل غير سردية تكون إسمية وأحيانا إستفهامية أو تعجيبية أو طلبية، وإذا كانت فعلية فالغالب فيها هو المضارع والأمر وذلك الماضي غير السردي. فالشخصية تعبر عن أفكارها، تعرضها، تشرحها وتريد الاقناع. ويرافق هذا النوع من الخطاب ضمائر محددة هي المتكلم والمخاطب، وبعض الاشارات الزمنية والمكانية

الدالة على الحاضر وعلى القريب (هذا، هنا، الآن...) أو على المستقبل (سين، سوف...)[146].

2 - خصائص الصورة السردية الحوارية الخارجية في الخطاب الروائي الواقعي :

وفي سياق الخلفية السابقة، عن أهمية المكون الحواري، يأتي نجيب محفوظ، كأحد أبرز الروائيين العرب الواقعيين، الذين استثمروا الامكانيات الفنية، الصوتية، واللفظية والدلالية المتنوعة للمكون الحواري.

وقبل أن نصف وتحلل وظيفة المكون الحواري في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ يجدر بنا أن نوضح إشكالا أساسيا، يتمثل في الصراع الذي كان - وربما لم يحسم إلى الآن - قائما بين الفصحى والعامية، أو بعبارة أدق بين الذين انتصروا لتوظيف الشكل الحواري باللغة العربية الفصحى وبين الذين انتصروا لتوظيفه باللغة العامية المحلية، فكلنا يعلم أن : "الأدب العربي القصصي والروائي والمسرحي، استعمل الحوار جزئيا في القصة والرواية، وكليا في المسرح، دون أن يحسم الجدل في اللغة التي يصاغ بها الحوار، هل هي الفصيحة أو العامية، أم مزيج بينهما... مما رسخ في وجدانات الأدباء والباحثين القراء أن هناك مشكلة إسمها "لغة الحوار" نابعة من الازدواجية اللغوية العربية"[147]. وفي هذا الاطار يلاحظ القارئ أن جل الأعمال الأدبية العربية الحديثة، القصصية والروائية والمسرحية، قد استعملت - جزئيا أو كليا- ثلاثة أشكال في اللغة الحوارية هي :

1 - صوغ الحوار باللغة العربية الفصيحة

2 - صوغ الحوار بإحدى اللهجات العامية العربية

3 - صوغ الحوار بأسلوب الجمع بين الفصيحة والعامية في النص الواحد»[148].

ومن المؤكد أن استخدام كل هذه المستويات اللغوية في المكون الحواري، كانت له ضرورات عديدة، لا يمكن أن نفاضل فيما بينها إلا من حيث الضرورة الفنية، التي تتصل بالمفهوم السائد آنئذ عن "الواقع" وعن "الواقعية"[149].

فإذا تساءلنا عن طبيعة لغة الحوار الروائي عند نجيب محفوظ فسنجد أن الأمر عنده يبدو مختلفا فباستعراض خارطة المكون الحواري عنده، نجد أن البنية اللغوية الأساس التي ارتضاها نجيب محفوظ، مركزا لادارة وصناعة الحوار الروائي عنده، هي بنية اللغة العربية الفصيحة، أو -بالأدق- هي انتقاء لفظي وأسلوب ودلالي من البنى المتنوعة للغة العربية، إذ باستثناء بعض الألفاظ العامية المحدودة التي لا تفهم إلا من قبل أهل المحل، لا نجد عند نجيب محفوظ ذلك الاصرار على استخدام بنية اللغة أو اللغات العامية المتداولة على المستوى المحلي للحياة اليومية، حتى على مستوى الأنماط الاجتماعية ذات الامكانات التعليمية والثقافية والحضارية المحدودة، إن لم نقل المنعدمة أصلا، كما يبدو ذلك في هذه النماذج[150]. ولنجيب محفوظ في هذه القضية موقف أيديولوجي حضاري واضح مؤداه أن اللغة العربية هي مظهر ومخبر الوعي المشترك للأمة العربية المترامية الأطراف، وذلك عندما يقول : "إلتزمت الفصحى لأني وجدتها لغة الكتابة. ولم تتبلور المشكلة إلا في وقت حيث نسبيا. وكثيرون يعتبرونها مشكلة من الدرجة الأولى، وقد تكون كذلك في المسرح أو السينما أما في الرواية والأقصوصة فالأمر أبسط من ذلك بكثير، والواقع أني أشعر بأن الاستهانة بلغة توحد بين مجموعة من البشر هو في ذات الوقت استهانة بالفن نفسه وبالعلاقة البشرية المقدسة"[151].

ويفهم من هذا الموقف أمرين، أولهما أن المشكلة ليست في اللغة المعبر بها، بقدر ما هي فيمن يستخدم تلك اللغة،

والأمر الثاني، أن نجيب محفوظ عندما كتب الرواية أو الأقصوصة، لم يكن في ذهنه أو في نيته أن يخاطب أهل المحل بالمفهوم الجغرافي الضيق، وإن كانت مادته الأولية مستمدة من ذلك الواقع المحلي، وإنما كان يكتب عن مشكلة الانسان بوجه عام والانسان العربي بوجه خاص. إلا أننا -بالمقابل- لا نجد عند نجيب محفوظ ذلك الحرص الشديد على الالتزام الحرفي بالفصحى التاريخية المقطرة التي ترقد في بطون أمهات الكتب التراثية أو تعلكها ألسنة الخاصة من اللغويين والمتفيقهين.

فبقدر ما نفض نجيب محفوظ كثيرا من الغبار العالق باللغة العربية الفصحى، بإدخالها في دورة الخطاب اليومي للحياة المادية المحسوسة، المتغيرة، المتغايرة التي قد لا تتسع لمعطياتها اللهجة المحلية المتأثرة بصور متنوعة للدخيل الأجنبي الناتج عن الهزائم الحضارية المتعددة للأمة العربية [152]، بقدر ما ارتقى فنيا باللغة المحلية العامية نفسها، متجاوزا بذلك تلك الظاهرة السلبية التي تتمثل في التعدد اللساني النمطي السلبي، ممثلا في استخدام الأساليب الحوارية الثلاثة التي سبقت الاشارة إليها.

وبصرف النظر عن هذا وذاك، فإننا نرى أن القضية ليست قضية لغة عربية فصحى أنقى في مادتها وأكفأ في وظيفتها الفنية، وأكثر قابلية للقراءة والتواصل والانتشار خارج الحدود الجغرافية، الاقليمية الضيقة التي تتطابق مع اللغات المحلية، كما أنها ليست قضية لغة محلية عامية لها الأفضلية في التمثيل المكاني والزمني للواقع اليومي الذي تزخر به الحياة، أو لها الأفضلية في التعبير الدقيق عن الواقع النفسي والاجتماعي والثقافي والحضاري للشخصيات المتحاورة، خصوصا تلك التي لم يتجاوز وعيها اللغوي مستوى الخطاب الشفوي، ولكن القضية كلها هي أن

نجيب محفوظ لم يجعل من استخدامه للغة العربية في الحوار مجرد وسيلة تعبيرية أو تمثيلية جاهزة، بقدر ما عمد إلى إثرائها الوظيفي، بل والتجديد في بنيتها الداخلية، وذلك بتشخيصها لمستويات متنوعة من وعي شخصياته الروائية، وهنا تكمن المعاناة الحقيقية للكاتب، كما يقرر ذلك نجيب محفوظ نفسه، حين يقول : « ... ولكن من خلال هذا تأتي المعاناة، وهي أكثر من مشكلة العامية، لأن العامية في ذاتها مريحة، وتساعد على التصوير بسهولة عندما يجعل الكاتب شخصية من الشخوص تتحدث العامية.

أما المعاناة الحقيقية فهي أن يجعل الشخصية تتحدث الفصحى، بحيث يشعر القارئ أن هذا الكلام، كلام الشخصية نفسها، وليس كلام شخص آخر، ففي هذه الحالة تكون مهمة اللغة هي التعبير والتشخيص معا. والتشخيص هنا هو نقل التعبير. بالعامية إلى الفصحى، بحيث تكون قادرة في نفس الوقت على أن تجعلنا نتخيل أن الشخصية هي التي تتكلم على الرغم من أن هذا الكلام ليس كلامها... كل ما في الأمر... أني أريد أن أطوع اللغة التجريدية للفنون الجديدة، لأني لا أريد أن أهجر الفصحى لوجود صلة قوية بيني وبينها : قومية وروحية"[(153)].

وإذا فلغة الحوار الروائي عند نجيب محفوظ لغة فنية مقنعة لوعي المتلقي بصرف النظر عن كونها فصحى أو عامية أو "فصعامية"، ووجه إقناعها الفني، هو ما أشار إليه نجيب محفوظ – بحس نقدي نفاذ – بـ : "التشخيص اللغوي".

وهذا ما بلورته واعتمدته بعض الدراسات النقدية الحديثة للغة الخطاب الروائي تحت مفهوم : "التشخيص الأدبي للغة"، خصوصا عند ميخائيل باختين الذي يرى أن التشخيص الأدبي، إنما هو تشخيص لغوي : فيقول : «وإذا كان موضوع الجنس الروائي النوعي، هو المتكلم وما يقوله

(أي كلمات تنزع إلى دلالة إجتماعية وإلى إنتشار باعتبارها لغة خاصة للتعدد اللساني)، فإن بالامكان أن نصوغ المعضلة المركزية لأسلوبية الرواية، على أنها معضلة التشخيص الأدبي للغة ومعضلة (صورة اللغة)"[154].

ويبقى علينا - في سياق هذا المدخل - أن نوضح ما تعنيه بـ : "الصورة السردية الحوارية الخارجية" في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، فمن تتبعنا لكل المقاطع الحوارية في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، تأكد لدينا أن نجيب محفوظ يستخدم المكون الحواري، بوصفه جزءا لا يتجزأ من النظام أو النسق السردي التصويري العام، الذي تتضافر وتتناوب فيه الصور السردية الوصفية حيث العنصر الروائي المبرز هو دلالة العلاقات المكانية، والصور السردية المتحركة، المتتالية سببيا، حيث العنصر الروائي المبرز هو دلالة العلاقات الزمنية، فكما أنه لا يوجد - إلا نادرا عند نجيب محفوظ - نمط الصورة الوصفية الخالصة، أو نمط الصورة السردية الخالصة، فإنه كذلك لا يوجد إلا نادرا جدا، نمط الشكل الحواري الخالص الذي يمكن أن ندرسه بمعزل عن النظام السردي التصويري الذي يحدد طبيعة الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ.

والأمثلة على ذلك كثيرة جدا، ولكن يمكن أن نحيل إلى أبرزها وأهمها [155]، ولذلك نعتنا لغة الحوار في هذا الخطاب بـ : "الصورة السردية الحوارية"، وذلك لأننا لو استخدمنا "الصورة الحوارية"، أو المكون الحواري"، فإن ذلك يقتضي بعض الافتراضات، من أهمها : أن يتأسس لدى متلقي الخطاب الحواري وعيا مباشرا بالشخصيات الروائية المتحاورة، وهي تتوالد من بعضها، توالدا صوتيا، دون وساطة معلنة لشخصية السارد، كما أنه - ترتيبا عل [illegible] -

فإنه يفترض أن تتجه الصورة الحوارية، إلى استثارة مجال الادراك السمعي للمتلقي أكثر من أي مجال آخر، وإن جاءت المجالات الأخرى للتلقي ضمنية، بحكم أن وعي الانسان كل لا يتجزأ. إلا أننا عندما ندرس النماذج الحوارية، جزئيا وكليا، سنجد – في الواقع – أنها أقرب ما تكون إلى شكل «الصورة السردية الوصفية» أو «الوصفية السردية» «الممسرحة»، إن جاز وصفنا لها بذلك، منها إلى شكل الصورة الحوارية المركزة، التي تكثف فيها الكلمات وتقصر الجمل، وتتناسل الوحدات الحوارية من بعضها تناسلا صوتيا، متجانسا، يسرع فيه الايقاع ويشيع في ثناياه الحذف والاضمار، وتتحرر الشخصيات المتحاورة من هيمنة صيغ الحكي التقليدية، ممثلة في بروز ضمير الغائب (هو، هي، هما، هم، هن)، وفي بروز لسان حال شخصية السارد الذي يوجه ويسير الكلام المتبادل بين المتحاورين وفق إطار محدد واتجاه مخطط ومدروس مسبقا، يندر أن تحيد عنه، ولذلك لا نستطيع أن ننكر أن الصورة الحوارية في هذه النماذج مترهلة التكوين والاطار، نمطية العناصر، مطاطة الجمل والتراكيب، بطيئة الايقاع، بل إننا لا نبالغ إذا وصفنا كثيرا من تلك المقاطع الحوارية بالصور الهجينة التي تتقاطعها باستمرار وحدات سردية أو وصفية خارجية أو داخلية تحدد إطار الكلام المتبادل بين الشخصيات وتوجه كلامها في اتجاه محدد وتكشف – في ثنايا الدورة التخاطبية– عن بعض ملامحها وإيماءاتها وعن نوازعها الذاتية والموضوعية.

إلا أن هذا المظهر السردي الحواري السائد في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ لا ينفي وجود مقاطع أو أجزاء من مقاطع حوارية مركزة تشغل فيها الأقوال العينية المتبادلة للشخصيات الروائية أكبر حيز نصي، في حين يأتي السرد أو الوصف أو هما معا، كوحدات إشارية، صغرى،

تتخلل المكون الحواري متأثرة به وغير مؤثرة فيه، كما يبدو لنا ذلك في هذه الصور الحوارية الصوتية، السمعية[156] التي يتكون شكلها الهندسي من سلسلة متـرابطة من الأصوات المتبادلة باستمرار ودون تأجيل أو تقاطع، بين طرفين (شخصيتين) يتبادلان مواقع الارسال والاستقبال، على نحو مركز تكثف فيه الكلمات وتقصر الجمل وتتوالد من بعضها، وتختفي كثيرا من الخصائص الظرفية، المكانية أو الزمنية للمتحدثين، أو تأتي لاضاءة مجرى الكلام المتبادل، وتتحول الشخصيات الروائية من هيمنة صيغة ضمير الغائب الذي بقدر ما يروي عن نفسه، بقدر مايروى عنه، إلى صيغة الحاضر العيني المشخص، ممثلا في ضمير المتكلم، المخاطب : (أنا، نحن)، والمخاطب : (أنت، أنت، أنتما، أنتم، أنتن)، الذي يتوجه برسالته مباشرة إلى المستقبل الافتراضي ممثلا في القارئ دون وساطة معلنة لشخصية السارد، الذي تتضاءل صورته هنا، وإن لم تختف تماما.

وغالبا ما يستخدم نجيب محفوظ هذا المظهر الحواري في "المواقف السردية" Situations narratives، الحاسمة التي تمركز دلالة الحدث الروائي سواء وقع أم أنه لايزال أفقا للتوقع والاحتمال.

وأيا ما كانت طبيعة المكون الحواري في الخطاب الروائي الواقعي لنجيب محفوظ، فإنه - المكون الحواري - يؤدي وظائف جزئية، متنوعة، تبعا لتنوع سياق المواقع والمواقف الروائية التي وضعت الشخصيات الروائية فيها، من جهة وتبعا لطبيعة وموقع ووظيفة ورؤية الشخصيات الروائية نفسها من جهة ثانية، إلا أننا - رغم ذلك - إستطعنا أن نتمثل جملة من الوظائف التي تمثل قواسم مشتركة لكل الصور السردية الحوارية في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ وهي:

I – تختلف الصور السردية الحوارية الخارجية والداخلية أيضا، عن الصور السردية الوصفية في كون الأولى أدخل فيما يعرف عند جيرار جينات بـ "محكي الأقوال"، الذي تتحقق فيه – بمستويات متفاوتة – "الوظيفة التعبيرية" للكلام بوجه عام وللكلام الأدبي بوجه خاص، وذلك لأن كل كلام عيني مشخص يقتضي – فيما يقتضي – التعبير والاعراب عن حال صاحبه، ورغم تنوع مجالات الوظيفية التعبيرية للمكون الحواري عند نجيب محفوظ، في خطابه الروائي الواقعي، فإنها لا تكاد تخرج عن ثلاثة مجالات وظيفية كبرى، تتقاطع وتتداخل حينا وتنفصل عن بعضها حينا آخر وهي تتمثل في:

I - 1 – التعبير عن اختلال التوازن النفسي والذهني والاجتماعي، والاقتصادي والسياسي والحضاري للشخصيات الروائية[157].

I - 2 – التعبير عن مختلف أشكال الاتصال والتواصل العاطفي والبيولوجي بهدف تحقيق التوازن المادي والمعنوي المفقود[158].

I - 3 – التعبير عن أشكال متنوعة للصراع الفكري، الأيديولوجي، بين قيم ومفاهيم وسلوكات تقليدية موروثة عن الماضي البعيد، وبين قيم ومفاهيم وسلوكات حديثة ترتبط بمنجزات العصر الحديث في كل المجالات[159].

ولعل أبرز مظاهر الوظيفة التعبيرية للمكون الحواري في كل هذه المجالات الوظفية تتمثل في «مسرحة» الشخصيات الروائية وتشخيص وعيها، وذلك بتحويلها من الأوضاع السردية والصيغ النحوية والصرفية التقليدية التي تبدو فيها موضوعا للكلام أو يحكى فيها عنها من خلال وسائط عديدة، كإبراز علاقاتها المكانية والزمنية وكهيمنة

صوت الراوي الذي يعلم عنها كل شيء في الوصف والسرد إلى الاوضاع والصيغ السردية الحديثة التي تبدو فيها هي المعبر والمعبر عنه والمعبر به في آن واحد، لكونها هي المنتج الفعلي للدورة التخاطبية، فهي - بذلك - موجودة فيما تقوله وتتلفظ به وليس فيما يروى عنها.

ومع أن ضمير الغائب المحكي عنه هو الضمير القصصي الأكثر دورانا في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، في كل الأشكال السردية فإن الضمير السائد في المكون الحواري، هو ضمير الحاضر العيني الذي ينتج رسالته بنفسه، وإن جاءت هذه الرسالة مطرزة بتوجيهات السارد، الذي لا يكتفي بموقع «الملاحظ الخارجي» الذي يرصد ويراقب وينسق الأقوال المتبادلة للشخصيات الروائية فحسب، وإنما هو يحل في ثنايا دورة الكلام المتبادل، محللا أو معللا أو معلقا أو مضمنا أو موحيا أو رامزا.

II - من دراستنا لكل الصور السردية الحوارية أو الصور الحوارية الخالصة، على قلتها، وجدنا أنها تعمل - بنسب متفاوتة - على تجريد الأحداث والشخصيات الروائية من هيمنة العلاقات المكانية والزمنية المجسدة في الصور السردية الوصفية، وبعبارة أوضح وأدق فإن الاحداث والشخصيات الروائية، كمدركات مكانية زمنية مرئية، تخاطب، في الغالب، بصيرة القارئ بواسطة العلاقات الادراكية البصرية، «تمسرح» في الخطاب الروائى الحواري وتتحول إلى «رؤى» "ووجهات نظر" شخصية، عينية تخاطب وعي المتلقي بواسطة التركيز على مجال الادراك السمعي، وإن تخللته عناصر لفظية وغير لفظية تستثير فيه المجالات الادراكية الأخرى، كالنظر واللمس والذوق والشم. ويتم التمثيل والتشخيص اللفظي لرؤى ووجهات نظر الشخصيات الروائية في المكون الحواري من خلال

استخدام نجيب محفوظ لأسلوبين إجرائيين، استثمر خصائصهما في بناء الصورة السردية الحوارية، ونعني بذلك "علاقات المخالفة"، عندما يقتضي السياق الروائي للشخصيات الروائية المتحاورة ذلك[160]، وعلاقات المماثلة عندما يقتضي السياق الروائي للشخصيات المتحاورة ذلك أيضا[161]. وقد يستثمر الروائي علاقات المخالفة والمماثلة معا، وذلك حين يقتضي السياق الروائي أن تتاثل الأقوال المتبادلة للشخصيات الروائية في بعض الجوانب، خصوصا عندما نكون بصدد مواقع وطبائع ورؤى متماثلة وتتخالف في بعضها الآخر.

ولا يستخدم نجيب محفوظ علاقات المخالفة أو المماثلة أو هما معا، استخداما اصطناعيا، غير مقنع لآفاق توقع المتلقي، أو غير منسجم مع طبيعة وموقع ورؤية الشخصيات الروائية المتحاورة في سياق التخالف أو التماثل أو في سياقهما معا، وإنما هو يستخدم المكونات الحوارية اللفظية وغير اللفظية -كالحركة والاشارة والاماءة وغيرها- استخداما طبيعيا، مقنعا فنيا بمواقع المتكلمين أو بطبائعهم أو برؤاهم أو بمقاصدهم، أو بكل هذه الجوانب مجتمعة، وفق منطق «حجاجي» لا مجال فيه للكلام العشوائي الذي يلقى على عواهنه أو للكلام الجدلي "المقولاتي"، المفروض على هذه الشخصية أو تلك. وفي سياق ذلك تأتي كل النماذج الحوارية التي أحلنا عليها في الهامش، تجنبا للاطالة. ففي النموذج السردي الحواري، برواية "بين القصرين" نجد أن المكونات اللفظية المنطوقة والحركية غير المنطوقة المكونة لإطار الكلام المتبادل بين شخصية الشيخ (المبارك)، متولي عبد الصمد وبين شخصية السيد أحمد عبد الجواد، تؤدي وظيفة مركزية، تتمثل في التمثيل اللفظي والصوتي لوجهتي نظر، متماثلتين إلى حد التطابق، في

الجزء الأول من الحوار، ومتخالفتين إلى حد التناقض في الجزء الثاني منه، فبينما نجد أن الوحدات اللفظية والصوتية والحركية المرسلة من قبل الشيخ متولي عبد الصمد، تكشف عن «وجهة نظر» دينية غيبية، تقوم كل عناصرها اللغوية على صيغة الخطاب الآمر، نفيا وإثباتا، نجد أن العناصر اللفظية والصوتية والحركية المرسلة من قبل السيد أحمد عبد الجواد، تكشف عن وجهة نظر بشرية دنيوية، لا تستهين بالخطاب الديني الآمر الناهي ولكنها تفتح آفاقا حجاجية ، متنوعة المراجع، لتليينه وتعديل مسار اتجاهه، بل إن وجهة نظر الشيخ متولي عبد الصمد لا تلبث أن تتلاشى في وجهة نظر السيد أحمد عبد الجواد، رغم أنه محل اتهام، ولو كان ذلك على سبيل الممازحة، من قبل الشيخ متولي عبد الصمد. مما يعني أن الكلام النافذ بالفعل في مجرى الحياة، إنما هو ذلك الكلام الذي يصدر عن مواقع مادية، إجتماعية وإقتصادية نافذة ومتمكنة، وأن الكلام النافذ بالقوة دون الفعل، هو ذلك الكلام "الجواني" الذي بقدر ما هو معزز بمرجع أيديولوجي علوي، متعال، بقدر ما يبدو فاقد الإقناع والحجية، بل يبدو محل سخرية وازدراء من قبل المتموقعين المتمكنين، الذين يمثلون - في واقع الأمر - مواقع "وجهات نظر" السلطان الزمني المادي القائم في المجتمع.

وفي هذا السياق ومع فارق اختلاف المجال الوظيفي للكلام المتبادل يأتي النموذج الوصفي التحليلي التعليلي الحواري، برواية "قصر الشوق"[(162)]، الذي يجري فيه الكلام بين شخصية السيد أحمد عبد الجواد، الأب الآمر، الناهي، والتاجر الوجيه، وبين شخصية كمال عبد الجواد، الابن والشاب المتألق، الذي سيجعل من البحث عن الحقيقة والحرية بأشمل وأعمق مفاهيمهما، رسالة له في الحياة.

والواقع أننا لا نستطيع أن نطلق على هذا النموذج وعلى كثير من النماذج التي توهم بوجود كلام متبادل بين شخصية السيد أحمد عبد الجواد وبين أفراد أسرته مصطلح «الحوار» أو "الخطاب الحواري" أو "المكون الحواري"، إلا تجاوزا وذلك لأن العلاقات اللفظية الكلامية لشخصية السيد أحمد عبد الجواد بأفراد أسرته، ومن ثم بكل من هم في حكم مسؤوليته الكلية أو الجزئية، علاقات تجسد خطابا سلطويا يأمر وينهي ويزدري، ويتعالى، أكثر مما هي علاقات مؤسسة لخطاب حواري، إنساني أبوي تتكافأ فيه الأطراف المتحاورة في متعة القول أولا وفي حرية التعبير عن وجهة نظرها ثانيا، وفي أهمية إثبات وجودها الشخصي العيني الحر ثالثا.

ولهذا فإننا نجد أن معظم "الأطر الحوارية" المتعلقة بتمثيل العلاقات الكلامية التي تجري بين شخصية السيد أحمد عبد الجواد وبين أفراد أسرته، سواء أكان ذلك في إطار البيت أم كان في إطار المتجر، تهيمن عليها الصور اللفظية وغير اللفظية المتنوعة، التي هي من متعلقات شخصية السيد أحمد عبد الجواد نفسه، بوصفها أهم وأبرز الشخصيات الروائية التي جسد وشخص فيها نجيب محفوظ، مفارقة : "أن الشيء إذا بلغ حده، إنقلب إلى ضده" وذلك بتعزيز قابليتها لاتخاذ موقع سلطوي، متسلط على كل المستويات، يتيح لها أن تحتكر وتوجه معا، الدورة أو "الدورات التخاطبية للكلام" المتبادل على صعيد الأسرة. وفي سياق إحتكار شخصية السيد أحمد عبد الجواد لسلطة الأقوال، والأفعال والصفات، يأتي الاطار الحواري الوصفي، التحليلي، السابق، الذي يبدو - في الظاهر- وكأن الكلام فيه يدور بين طرفين، أحدهما هو شخصية السيد أحمد عبد الجواد، الأب، السلطة، وثانيهما هو شخصية كمال عبد الجواد الابن الذي

يطرح لأول مرة وجهة نظر تتعلق بمصيره في الحياة خارج إطار وجهة نظر، الأب السلطة.

إلا أن مفهوم الحوار المؤسس على تكافؤ الأقوال سواء في مستواها التعبيري أو في مستواها الدلالي أو في مستواها الحجاجي أو البرهاني، يضطرب إن لم نقل يهتز من أساسه، عندما نعلم أن الصفحات العشر، التي تكون هذه الدورة الخطابية لا التخاطبية، مملوءة بكلام السيد أحمد عبد الجواد، حينا، وبالكلام عنه من قبل الرواي، حينا آخر، كما ان الكلام الصادر عنه، كلام خطابي تقريري آمر، أحادي الوجهة والاتجاه، مغلق الآفاق متعالي الموقع تهكمي الدلالة، وهو باختصار كلام مؤسس بدءا على مصادرة ضمنية لحرية الآخر في التعبير عن نفسه وعن موقفه ووجهة نظره، ولذلك فإن نجيب محفوظ قد أدرك قبل أن يدير الحوار بأن طبيعة وموقع ووجهة نظر شخصية السيد أحمد عبد الجواد لا تقتضي الكلام المباشر، الواضح، الذي يقوم على استيفاء اللفظ للمعنى، وإنما تقتضي أن يكون محاوره مقتصدا في كلامه، مستعطفا مترجيا في نبرته متدرجا في التعبير عن وجهة نظره، متحاشيا التعليق أو الحكم المباشر أو غير المباشر على ما جاء في خطاب - ولا أقول حوار - السيد أحمد عبد الجواد.

ولهذا فبقدر ما جاء إتجاه كلام السيد أحمد عبد الجواد، اندفاعيا، تهكميا، تطول فيه الجمل وتتفرع لتكون فقرة بكاملها، بقدر ما جاء كلام المحاور كمال عبد الجواد، الذي يبحث عن موقع خاص به، مخططا ومدروسا بعناية فائقة، حيث نجد أن كلامه لا يمثل - من الناحية الكمية - إلا نسبة ضئيلة جدا، من الأقوال، لا تشغل الصفحة الواحدة إذا أعدنا تجميعها وبلغة الأرقام فإن اتجاه كلام شخصية كمال لايتجاوز الستة عشر جملة، جاءت بشكل مقتضب إلى حد الاختزال في

بنيتها التركيبية، ومتباعدة المسافة فيما بينها من حيث الحيز المكاني الذي تشغله في النص، ومحدودة المدى الزمني الي تستغرقه عملية التلفظ.

ولعل ما يمكن أن نخلص إليه من خلال دراستنا لوظيفة الصورة السردية الحوارية في بناء "وجهات النظر"، هو أن لغة الحوار عند نجيب محفوظ، شأنها في ذلك شأن كل الأشكال السردية الأخرى، لا تكتفي بالتعبير عن طبيعة وموقع ووظيفة «ووجهة نظر» الشخصيات الروائية المتحاورة، كما لا تكتفي بالتمثيل اللفظي، الكلامي، لعناصر التخالف والعارض أو التماثل والتوافق التي تنتظمها أقوال الشخصيات الروائية، فحسب، وإنما هي - إلى جانب ذلك - تفتح آفاق وعي المتلقي على إشكالية المعنى الملفوظ، التي تتجاوز دائرة الكلام المتعارض للأفراد، لتشمل دائرة الكلام المتعارض للمجتمع.

وتتمثل إشكالية المعنى الملفوظ في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ بوجه عام، ومن خلال كل المقاطع السردية الحوارية بالثلاثية بوجه خاص، في وجود صراع كلامي مركب، بين صيغتين أيديولوجيتين، مفارقتين لبعضهما، وإن تعايشتا، بشكل اصطناعي في الظاهر، وتتمثل الأولى في صيغة الكلام، الصادر عن المجتمع النمطي الجاهز المقولب الذي تلخصه عبارة : "الناس على دين ملوكهم"، حيث يتضاءل المكون الحواري، الذي يقوم على التكافؤ، ثم التفاعل اللفظي بين كل الأطراف المنتجة للدورة التخاطبية، ليسود الخطاب التقريري، الأحادي، الآمر، الذي لا ينتج وجهة نظر، شخصية عينية، متولدة داخل وعي الشخصيات الروائية الممثلة له، وإنما هو خطاب ينتج ويوجه «وجهات نظر» جاهزة تمثل المواصفات والأعراف والمعايير الاجتماعية أو الثقافية أو النفسية أو الاقتصادية

أو السياسية، ذات العلاقة المباشرة حينا، والمضمرة حينا آخر، بفلك السلطة والسلطان، كالحرص على مجالات ووسائل وقيم الثراء المادي، والتظاهر بها والنفوذ بواسطتها، والرغبة الملحة - نتيجة لذلك - في التميز والتمايز والشهرة سواء أكان ذلك من خلال الاهتمام بالأحساب والأنساب، أم كان من خلال الحرص - كل الحرص - على تجسيد مختلف نعوت وألقاب الحظوة والامتياز والتفضيل، وتحويلها إلى نظم سلوكية وظيفية وكلامية على حد سواء، والنظر بسخرية وتهكم لكل ما هو خارج هذه الدائرة.

وفي هذا الاطار الاجتماعي المغلق، تندرج الأقوال الصادرة عن شخصية السيد أحمد عبد الجواد بالثلاثية، وشخصية أحمد حمديس بك، برواية القاهرة الجديدة وشخصية أحمد بك يسري، برواية بداية ونهاية، وغيرها من الشخصيات الروائية الأخرى المماثلة لها، جزئيا أو كليا.

وتتمثل الصيغة الثانية، في صيغة المجتمع المستقبلي المفترض الذي تتأسس رؤاه ووجهات نظره الخاصة أو العامة داخل وعيه الارادي الحر والمسؤول.

وفي سياق هذه الصيغة الثانية يأتي اتجاه كل الأقوال الحوارية الخارجية أو الداخلية المعبرة (عن) والممثلة (ل) "وجهات نظر" الشخصيات الروائية الأساس، التي تحققت فيها بعض معايير "الشخصية الاشكالية"، كشخصية محجوب عبد الدايم برواية القاهرة الجديدة، وشخصية حميدة برواية زقاق المدق، وشخصية حسنين برواية بداية ونهاية وشخصية كمال عبد الجواد بالثلاثية. ومما لا شك فيه أن ثمة فوارق كثيرة في المستويات الكلامية لهذه الشخصيات، ناتجة بالضرورة عن الاختلافات الجزئية أو الكلية المتصلة بطبيعة هذه الشخصيات وبتكوينها وبمواقعها وبوظائفها ورؤاها، من جهة والناتجة كذلك عن اختلاف المجالات

الوظيفية للخطاب الحواري، من جهة ثانية، ولكن رغم ذلك، فإن وظيفة منظومة كل الأقوال الملفوظة التي تتبادل هذه الشخصيات إرسالها واستقبالها مع أطراف أخرى، على نحو متعارض، تتمثل في «مسرحة» جملة من المعالم المرجعية الكبرى، التي تتقاطع أو تتماس أو تتعاقب أو تتداخل، مكونة - بذلك - "رؤية العالم" لما يجب أن يكون في تعارضه مع ما هو كائن. وتتمثل هذه المعالم في :

1 - إشكالية الحرية المادية والمعنوية المغيبة، المنفية في الواقع المحسوس للحياة.

2 - إشكالية العدالة الاجتماعية المغيبة، المنفية، على صعيد الواقع الفعلي أي ما هو كائن وقائم.

3 - إشكالية الديمقراطية المغيبة.

4 - إشكالية غياب وتغييب سيادة القانون المادي الوضعي، الذي يفترض أن تتساوى فيه حقوق وواجبات الحاكم والمحكوم، والسيد والمسود والغني والفقير.

5 - إضطراب واهتزاز الوعي الفردي والجماعي بالمقاصد المادية والمعنوية والروحية النبيلة للدين الاسلامي، التي تلخصها مقولة : "أينما كانت المصلحة فثمة شرع الله"

6 - إتخاذ حركة التغير الاجتماعي إتجاها سلبيا، إن لم نقل هداما في بعض الأحيان.

3 - وظيفة الصورة السردية الحوارية الخارجية في الخطاب الروائي الواقعي : (نماذج تطبيقية متنوعة)

وكل هذه الاشكاليات لا تطرح في المكون الحواري عند نجيب محفوظ، كمقولات ومفاهيم تجريدية أو كملفوظات مسندة، إصطناعيا، للشخصيات الروائية، وإنما هي «تمسرح» أولا، أي تأخذ إطارا مسرحيا يجعل القاريء في علاقة مباشرة مع الشخصيات الروائية وتجسد وتشخص

ثانيا، متحولة بذلك إلى وعي تجريبي شخصي، ملفوظ، ينمو نموا طبيعيا محسوسا يقنع المتلقي بتعبيره عن طبيعة الشخصية وعن وجهة نظرها، في إطار خصوصيات موقعها الاجتماعي الخاص والعام معا.

وكأمثلة محدودة لذلك، نجد أن منحى الأقوال الصادرة عن الشخصيات الروائية البسيطة، ذات الطبيعة الانفعالية الهوجاء، والقدرات الذهنية والثقافية المحدودة، مثل شخصية حميدة وشخصية حسين كرشة - القناع الآخر لها - برواية زقاق المدق(163)، يتصف ببساطة الملفوظات وبتلقائيتها وبضيق مجالها الوظيفي، وبعنف إيقاعها وبالاعتماد على الحركة والاماءة الفيزيولوجية، من حيث طبيعتها، وتتصف بالانفعال التهكمي المباشر، من حيث الوظيفة التعبيرية التي تؤديها، ولو أعدنا تجميع منظومة الأقوال الصادرة عن شخصية حميدة وعن شخصية حسين كرشة، بالرواية كلها، لوجدنا أنها جميعا تقوم على التعارض والتخالف مع حياة زقاق المدق والسخرية منها والانفصال المادي والمعنوي عنها، مقابل منظومة الأقوال التي تمثل منحى كلام شخصيات روائية زقاقية أخرى، كثيرة، من أبرزها شخصية عباس الحلو، التي تتصف بالتماثل والتجانس والتناغم مع حياة زقاق المدق.

وفي الحالتين معا، نجد أن الخطاب الحواري في رواية زقاق المدق، ومن ثمة في مواقع كثيرة من الروايات الواقعية الأخرى، يشخص «وجهتي نظر»، متخالفتين إلى حد المفارقة، تتمثل الأولى في "وجهة النظر" المكانية السكونية، الرتيبة المغلقة، المفرغة من المعنى، والتي هي وجهة نظر الزقاق بما هو عليه، والممثل لها والمعبر عنها بمنحى كلام كل الشخصيات الروائية، الزقاقية التي جاءت كل أقوالها وأحوالها ووظائفها تجسيد الرؤية حياة زقاق

المدق، بما هو عليه من معاناة مادية ومعنوية للشقاء[164]، وتتمثل الثانية فيما يمكن أن نسميه بـ: "وجهة النظر الزمنية"، المناهضة للثبات والتقوقع والرتابة والفراغ، والتي جسدتها وعبرت عنها بسخرية وتهكم، مجمل الأقوال الصادرة عن مجموعة من الشخصيات المقنعة، التي حل في كلامها، كلام الراوي، مثل شخصية زيطة (صانع العاهات)، التي بالرغم من ثباتها وارتباطها المستمر بعالم الخرابة حينا وبالمقبرة حينا آخر، فإن الأقوال الصادرة عنها أو المتولدة عن الأقوال التي تستقبلها، تعد نموذجا حيا للخطاب الاجتماعي الذي يجد فيه الروائي مجالا واسعا للسخرية المريرة[165]، وشخصية حسين كرشة[166]، التي بقدر ما تبدو أقوالها وأفعالها، ومن ثمة وجهة نظرها، متعارضة متخالفة مع أقوال وأفعال، ومن ثمة مع وجهات نظر الزقاق بما هو عليه، بقدر تبدو متماثلة -على نحو غير مباشر- مع أقوال وأفعال، ومن ثمة مع وجهة نظر شخصية حميدة - أخته بالرضاعة - بوصفها الشخصية الوحيدة التي أهلتها اللغة الروائية سواء تلك التي تتحدث عن خصائصها ووظائفها أو تلك التي أجراها الروائي على لسانها في شكل خطاب حواري خارجي حينا، وفي شكل مناجاة داخلية حينا آخر - لأن نكون قناعا رمزيا مركبا، يكشف فيه الروائي عن مفارقة الحياة، بين ما هي عليه وبين ما يجب أن تكونه.

وفي سياق الخطاب الحواري المؤسس على التعارض والتخالف والتناقض الجزئي حينا والكلي حينا آخر، تأتي جل الأقوال الحوارية المتبادلة بين الشخصيات الروائية، ذات المواقع والاهتمامات والامكانات العلمية والثقافية البرجوازية لتوسع وتعمق وعي المتلقي بالمجالات المفارقة للحياة الانسانية بين ما هي عليه في سياق السلب وبصيغة الاثبات وبين ما يجب أن تكون عليه في سياق الايجاب

وبصيغة النفي. وتطبيقا للمقولة البلاغية الحالية، القائلة : "لكل مقام مقال"، فإن المكون الحواري الذي يجسد وجهات نظر الشخصيات الرواية على هذا المستوى، يتصف باتساع المجال الوظيفي للغة، بحيث لم يبق محصورا في مشاكل شخصية ضيقة، وإنما صار يشمل قضايا مادية أو معنوية إجتماعية تتداخل فيها الاهتمامات الخاصة بالاهتمامات العامة، ويتصف بالدقة والتدرج والتحليل والتعليل والحجاج البرهاني، وبالقدرة على الجمع بين التجريد والتجريب والخصوص والعموم، ويمكن أن نتمثل ذلك من خلال تحليلنا لنماذج مختلفة، راعينا فيها أن تكون متنوعة في مجالاتها الوظيفية ومتنوعة في وجهات النظر المعبر عنها داخل تلك المجالات ومتنوعة في كيفية بناء المكون الحواري وتتمثل هذه النماذج في :

1 - "أذكر أننا بالجامعة، وأن الجامعة مكان لا يجوز أن يذكر فيه لا الله ولا الهوى !

- منطقي جدا ألا يذكر الله، أما الهوى... !

فقال أحدهم بلهجية تقريرية تنم عن أستاذية ليس ورائها مطمع لعالم :

- الجامعة عدو لله لا للطبيعة

- نطقت بالحق، ولا يؤيسنكم قبح هؤلاء الفتيات، فهن دفعة أولى للجنس اللطيف وسيتبعهن أخريات، الجامعة موضة حديثة لا تلبث أن تنتشر، وإن غدا لناظره قريب...

- أتحسب أن فتياتنا يقبلن على الجامعة كما أقبلن على السينما مثلا ؟

- وأكثر وسترى هنا فتيات على غير هذا المثال السيء

- وسيزحمن الشباب بلا رحمة

- الرحمة هنا رذيلة

ولن يكلفن أنفسهن مشاق الحشمة، فالقوي لا يحتشم !

- وربما استعرت بين الجنسين نار !

- ما أجمل هذا ... !

- وانظر إلى الأشجار والخمائل ! إن الحب يتولد فيها من تلقاء نفسه، كما تتولد الديدان في قرور المش.

- رباه !... هل ندرك ذلك العصر السعيد !؟

- بيدك أن تنتظره إذا شئت ...!

- نحن في بدء الطريق والمستقبل باهر [167].

2 - "... فقال علي طه مخاطبا مأمون رضوان :

- نحن متفقان على ضرورة المبادئ للإنسان، هي البوصلة التي تهتدي بها السفينة في المحيط...

فقال محجوب عبد الدايم بهدوء ورزانة :

طظ...

ولكن علي طه لم يلق إليه بالا واستدرك مخاطبا مأمون:

- بيد أننا مختلفات في ماهية المبادئ...

فقال أحمد بدير وهو يهز كتفيه :

- كالعادة دائما ....!

فقال مأمون وقد تألقت عيناه بنور خاطف شأنه عند الإهتمام :

- حسبنا المبادئ التي أنشأها الله عز وجل.

فقال محجوب عبد الدايم كالمتعجب :

- لشد ما يدهشني أن يؤمن إنسان مثلك بالأساطير...

فاستطرد علي قائلا:

- أومن بالمجتمع، الخلية الحية للإنسانية، فلنرع مبادئه، على شرط ألا نقدسها لأنه ينبغي أن تتجدد جيلا بعد جيل، بالعلماء والمربين.

فسأله أحمد بدير :

- ماذا يحتاج جيلنا من مبادئ ؟

فقال علي بحماس :

- الايمان بالعلم بدل الغيب، والمجتمع بدل الجنة، والاشتراكية بدل المنافسة....

فعلق محجوب عبد الدايم على كلامه قائلا :

طظ ... طظ .... طظ....

والتفت مأمون رضوان إلى علي طه وقال، وجل همه أن يذكر رأيه لا أن يجذب أحدا إلى عقيدته :

- الله في السماء، والاسلام على الأرض، هاكم مبادئي...

فابتسم علي طه وقال بدوره كما قال محجوب عبد الدايم من قبل:

- لشد ما يدهشني أن يؤمن إنسان مثلك بالأساطير، فقهقه محجوب قائلا :

- طظ ...

وألقى عليهم نظرة سريعة وهم آخذون في مسيرهم وقال:

- "يا عجبا! كيف تجمعنا دار واحدة!... أنا رأسي هواء، والأستاذ مأمون قمقم مغلق على أساطير قديمة، وعلي طه معرض أساطير حديثة"(168).

3 - "... وأشار حسنين إلى النجفة وقال بسذاجة" :

- مثل نجفة سيدنا الحسن !

وكان حسين يفكر في أمور أخرى فقال :

- نعم ... دعنا من النجفة، ما عسى أن نقول؟... ينبغي أن تساعدنا بلسانك !

فقال حسنين هازئا :

- أتظن أنك ستحادث شيطانا ؟... تكلم بشجاعة، وسأتكلم أنا أيضا.

ملعون أبوه !

وندت عنه اللعنة - لا لحنق - ولكن ليشجع أخاه، وليتشجع هو نفسه. وألقى نظرة ذاهلة على ما يحيط به من آي الثراء ثم تساءل بصوت منخفض :

- هل يثير موت رجل كأحمد بك حزنا في نفوس ورثته ؟

فقال حسين بنصف وعي :

- أما كنا نحزن لوفاة والدنا لو كان غنيا ؟

فقطب الشاب متفكرا ثم قال :

- أعتقد هذا. ولكن الحزن أنواع ودرجات، آه، لماذا لم يكن أبونا غنيا ؟!

- هذه مسألة أخرى...

- ولكنها كل شيء، خبرني كيف صار هذا البك غنيا ؟

- لعله وجد نفسه غنيا...

فالتمعت عينا حسنين العسليتين وقال :

- يجب أن نكون جميعا أغنياء...

- وإذا لم يكن هذا ؟!

- إذن يجب أن نكون جميعا فقراء...

- وإذا لم يكن هذا ؟!

فقال بحنق :

- إذن نثور ونقتل ونسرق....

فابتسم حسين قائلا:

- **هذا ما نفعله منذ آلاف السنين ...**

- يعز علي أن أتصور أن تمضي حيانا في عناء وقذارة إلى الموت... [169].

4 - "... ثم قال :

- أيقنت الآن فحسب، وبعد أن تنسمت عبير الحياة الحقة في هذه الفيللا، أنه من الظلم أن نعد أنفسنا بين الأحياء...

وكان حسين مشغولا بالتفكير في طلب الاستخدام والتوصية القوية فلم يعن بالرد على أخيه، فقال حسنين حانقا :

- إني أعجب لما تتحلى به من رضى وهدوء ! ولكنه تظاهر لا يمكن أن يخدعني...

فغمغم حسين مبتسما :

- وما جدوى الحنق؟ ... لن نغير الدنيا !

- يجب أن تتغير، من حقنا ولا شك أن تنعم بالسكن النظيف والمأكل الصحي والمركز المرموق. ولكني أراجع حياتنا جملة فلا أجد بها خيرا أبدا"[170].

إن وظيفة الخطاب الحواري عند نجيب محفوظ، من خلال هذه النماذج، لا تقتصر على التمثيل اللفظي، العيني لطبائع ومواقع ووجهات نظر الشخصيات الروائية، سواء أكان ذلك في سياق التعارض والتناقض أم كان في سياق التماثل والتجانس، إذ أن ذلك لا يشغل إلا المظهر الخارجي

للمكون الحواري، وإنما زيادة على ذلك، وأهم منه، تنمي وتثري الأحداث الروائية نفسها، وتوسع من مجالها وتولد دلالتها الداخلية المضمرة.

فالنموذج الحواري الأول، جاء في بداية إفتتاحية رواية القاهرة الجديدة، قبل وقوع الحدث الروائي الأساس - حدث شلل والد محجوب عبد الدايم - وما تولد عنه سلبيا من أحداث لاحقة، بخسة فصول أو لوحات، مما يجعل الوظيفة الموضعية لكل القاطع الحوارية التي تخللت اللوحات الخمس الأولى بالرواية، لا تخرج عن الوظائف التقنية العامة التي تؤديها افتتاحيات "السرد الروائي الواقعي التقليدي، والتي تتمثل - رغم تنوعها وتفاوتها - في تأسيس وتأطير الخلفية المكانية من خلال الوصف والزمنية من خلال السرد والكلامية من خلال الحوار، بحيث يستطيع القارئ أن يتمثل العناصر والمعطيات الأولية التي تشكل المسار السردي للخطاب الروائي. وربما لهذا لا نجد شخصيات عينية ذات وجهات نظر عينية محددة بالاسم أو بالوظيفة أو بالموقع أو بالطبيعة أو بالاتجاه الأيديولوجي، إلا أننا حين نحلل هذا النص الحواري الصوتي، في ضوء صيرورة النص الروائي كله، سنجد أنه بقدر ما يؤدي وظيفته الموضعية الجزئية الاستطلاعية، في سياق اللوحات السردية الوصفية الافتتاحية المشار إليها، بقدر ما يؤدي وظيفة استطلاعية أشمل وأعم، تستحضر البنية الوظيفية والدلالية المفارقة، التي تنظم وتنتظم كل أجزاء الخطاب الروائي انطلاقا من عنوانه حتى آخر جملة زمنية متسائلة بمرارة فيه وهي "ماذا تخبئ لنا أيها الغد ؟! فالقارئ هنا أمام مجالين وظيفيين تتفاعل فيهما كل الأصوات الحوارية "البوليفينية" المتوالدة من بعضها في هذا النص.

ويتمثل المجال الأول، فيما يمكن أن نسميه بالمجال المتعين المباشر، الذي يرتبط بالوعي المعرفي المادي الجديد، ممثلا في ظهور المرأة الجديدة، السافرة، المتحررة كحدث غير مألوف في المجتمع أما المجال الوظيفي الثاني، فهو من جنس الأول، ولكنه يختلف عنه في دلالته، وفي الزمن الذي تحيل عليه تلك الدلالة، فكما أنه لا توجد - في الواقع - شخصيات عينية متحدثة، فإن الفتيات السافرات، المثيرات، المتحدث عنهم لا يمتلكن وجودا شخصيا عينيا مقنعا بواقعهن المادي المحسوس، ولذلك فهن لا يمثلن - في حقيقة الأمر - إلا قناعا رمزيا للحياة المادية الحسية المثيرة، التي تجلل آفاق النص الروائي بوجه عام، وتنجذب إليها أفعال وأقوال ورؤى الشخصيات الروائية التي لازلت هنا موجودة بالقوة وليس بالفعل.

وهذا القناع الرمزي الذي يستقطب كل الأصوات ويثير التساؤل والتعجب والاندهاش، يرتبط بزمن المستقبل أكثر من ارتباطه بأي زمن آخر، سواء أكان ذلك من خلال استخدام الفعل المصاغ للمستقبل، مثل : «وسيتبعهن أخريات» «... لا تلبث أن تنتشر» «أتحسب أن فتياتنا يقبلن» "وسترى هنا" "وربما استعرت بين الجنسين نار" "وسيزحمن الشباب" "ولن يكلفن أنفسهن"، أم كان من خلال الحديث المباشر عن المستقبل، مثل : "وإن غدا لناظره قريب" "رباه! ... هل ندرك ذلك العصر السعيد ؟" "بيدك أن تنتظره..." "نحن في بدء الطريق والمستقبل باهر". وبقدر ما يمثل هذا المستقبل المستحضر، مجال قصد مادي متوهج للشخصيات الروائية (القناع)، المتحاور عنها، بقدر ما يمثل مجال قصد مادي متوهج، أيضا، للشخصيات الروائية المتحاورة أي التي يصدر عنها هذا التسلسل اللفظي والصوتي والمعنوي، الذي يقترب منطقه الداخلي من منطق

الحوار الداخلي الحر الذي تتوالد فيه الدلالات والمعاني دون أدنى وساطة من قبل السارد.

إلا أن وظيفة التغير المستطلعة في سياق المستقبل الواعد، المتوهج، تأخذ منحى وظيفيا ودلاليا، سلبيا مفارقا للمنحى الوظيفي الدلالي، الايجابي الأول، وبعبارة أدق، فإن إمكانية التغير باتجاه الحياة المادية المتوهجة في المستقبل المنظور، تتم في سياق إثبات وتأكيد مجموعة من الخصائص السلبية المتجانسة، المسندة في بداية النص للجامعة، كاستثناء ذكر الله فيها وتقرير عداوتها له، والمسندة - بعد ذلك - إلى الموضوع الرئيس، الذي يجري الحديث عنه، أي الفتيات، مثل : "السفور" "القبح" "المثال السيء" "المنافسة" "القوة" "الاثارة" "التحكم" "استثناء الرحمة" "إثبات المنافسة" "إثبات الرذلية" "إستعار النار". وكما تقدم، فإن الفتيات المتحدث عنهم لسن موضوعا خارجيا محايدا للحديث الذي يجري، وإنما هن موضوعا للحديث ولسان حال المتحدث المضمر، ممثلا في الشخصية الروائية الأساس في هذه الرواية، أي شخصية محجوب عبد الدايم. وذلك لأن كل المكونات الحوارية في هذا النموذج، قد انتخبت ووزعت وتفاعلت فيما بينها، انطلاقا من تمثل وتمثيل الراوي لوجهة نظر واحدية، هي وجهة نظر شخصية محجوب عبد الدايم، وبالاجمال يمكن ان نخلص إلى أن وظيفة المكون الحواري في هذا النموذج، ومن ثمة في كل النماذج الحوارية الأخرى، بهذه الرواية، وبرواية زقاق المدق، وبداية ونهاية، وخان الخليلي، والثلاثية، تتمثل في تشخيص البنية الوظيفية والدلالية الكبرى، التي تمفصلت حولها كل الأشكال السردية في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، وهي البنية التي سبق أن نعتناها في موضع آخر بـ : "مفارقة التغير"، الناتجة عن مختلف أشكال التعارض

والتخالف والتناقض بين ما هي عليه الحياة، في سياقها الفردي الخاص، وفي سياقها الاجتماعي العام، وبين ما يجب أن تكونه في سياقها الفردي الخاص، وفي سياقها الاجتماعي العام.

3 - وفي هذا الاطار العام، يأتي النموذج الحواري الثاني، الذي تتصف مكوناته الحوارية بالإخبار والتقرير والجدل الذهني، وذلك لأن المجال الوظيفي الأساس للأقوال الشخصية المتبادلة فيه، هو المجال الأيديولوجي مما جعل وظيفة الحوار هنا، أدخل في مجال الوظيفة الأيديولوجية للغة.

إلا أن الوظيفة الأيديولوجية للحوار هنا، تتحقق في سياق التعارض والتناقض بين ما هو كائن وبين ما يجب أن يكون أولا، وفي السياق الذي يقنع القارئ بمواقع وطبائع ومقاصد الشخصيات الروائية المتكلمة ثانيا، ووفق منظور ذهني تهكمي ساخر، يمثل رؤية الروائي ثالثا.

والعنصر الروائي الأساس الذي يمكن إعتماده في هذا النموذج هو "وجهة النظر الأيديولوجية"، المتناقضة من حيث المرتكزات المرجعية التي تقوم عليها، والمتناقضة من حيث المقاصد والأهداف التي تنشدها في واقع الحياة.

وداخل المكون الحواري، كمكون أيديولوجي هنا، يمكن أن نميز بين أربعة وجهات نظر متجادلة فيما بينها، يتم التمثيل لها والتعبير عنها، في الوقت نفسه، على نحو مخطط ومدروس مسبقا من قبل الراوي الذي يدير الكلام ويوجهه كيفما أراد هو لا كيفما أرادت الشخصيات المتكلمة، وتتمثل وجهات النظر الأربعة في :

أ - وجهة النظر الأيديولوجية المادية، التي تمثل الاتجاه العلماني، الذي يهدف إلى تغيير حياة المجتمع مما هي عليه،

إلى ما يجب أن يكون وفق صيغة مرجعية فوقية جاهزة، تتمثل في الاشتراكية، كما يبدر ذلك في مجمل أقوال شخصية علي طه.

ب - وجهة النظر الأيديولوجية الروحية، التي تمثل حركة الاخوان المسلمين، وبخلاف وجهة النظر الأولى فإن صورة المجتمع أو الواقع أو الحياة المفترضة في وجهة النظر الثانية، يجب أن تكون وفق صيغة مرجعية فوقية متعالية تتمثل في"الاسلام"، كما يبدو ذلك في أقوال شخصية مأمون رضوان.

جـ - وجهة النظر الاعلامية في مظهرها، والرسمية في غير منطوقها، كما مثلتها وعبرت عنها الأسئلة الاستطلاعية المحدودة لشخصية أحمد بدير الصحافي، الذي يسمع أكثر مما "يُسْمَعُ" ويستطلع أكثر مما "يُستطلع"، مما يوحي للقارئ بدلالتين متناقضتين لأقواله وحركاته التعبيرية المصاحبة، تتمثل الأولى في غياب حرية التعبير وتتمثل الثانية وهي ناتجة عن الأولى في كون شخصية أحمد بدير الصحافي أداة غير مرئية لجهة ما من جهات المجتمع الرسمي.

د - وجهة النظر الهزلية "العبثية" التي تبدو بمثابة المفتاح المركزي، الذي يتحكم في إدارة وتوجيه كلام الشخصيات الروائية الثلاثة الأخرى، التي تبدو وجهات نظرها، على تعارضها واختلافها فيما بينها، وهي تتلاشى بالتدريج في الكلام المنطوق وغير المنطوق لشخصية محجوب عبد الدايم، وذلك من خلال استخدامه للازمة لفظية وصوتية ومعنوية، تأتي - غالبا - في محل التهكم أو السخرية أو التحدي أو الإحتجاج، أو في محلها جميعا كما هو الحال في كل الأقوال الممثلة لطبيعة وموقع ووجهة نظر شخصية محجوب عبد الدايم عبر كل تحولاتها الروائية،

ونعني بهذه العلامة اللازمة، كلمة "ظط" التي ترددت في هذا النص وحده (11) إحدى عشر مرة، بشكل مباشر وصريح، وبشكل ضمني في كل الجمل التي تبرز مضمون السخرية بهذه العلامة اللازمة، مثل : "لشد ما يدهشني أن يؤمن إنسان مثلك بالأساطير..." "هي المثل الأعلى..." "يا عجبا! كيف تجمعنا دار واحدة!... أنا رأسي هواء، والأستاذ مأمون قمقم مغلق على أساطير قديمة، وعلي طه معرض أساطير حديثة".

وكما هو واضح في ظاهر الأقوال الحوارية هنا فإن مادة القول هي المكون الأيديولوجي الاجتماعي، الذي تم التمثيل له والتعبير عنه بالتداول بين وجهات النظر الأربعة، التي سبق تصنيفها.

ويتشكل هذا المكون، على امتداد النص، وفق صيغتي خطاب متخالفتين، تبدو الأولى إيجابية، في الظاهر، وتقوم على إثبات المكون الأيديولوجي والانتصار له، كما هو الحال في اتجاه كلام شخصية علي طه، ومأمون رضوان والثانية سلبية، في الظاهر أيضا، وتقوم على التشكيك الضمني فيه، من خلال الأقوال الاستطلاعية المحدودة، التي تؤدي - زيادة على ذلك - وظيفة تقنية تتمثل في جر الكلام، بالنسبة لشخصية أحمد بدير، من جهة وتقوم من جهة ثانية على النفي القاطع له، من خلال مجرى الكلام الهزلي، المعلن وغير المعلن لشخصية محجوب عبد الدايم. إلا أن الأهم من مادة القول في الحوار الروائي عند نجيب محفوظ، هو كيفية القول نفسها، وفي هذا السياق فإن كل وجهات النظر السابقة يتم التمثيل لها والتعبير عنها من خلال عنصر روائي، أسلوبي، متميز، عند نجيب محفوظ، على كل المستويات السردية، وهو عنصر السخرية المركبة التي تتفاعل على كل مستوياتها لتكون «منظورا» روائيا ساخرا،

ينبع من تعارض وتخالف وإثبات ونفي أقوال الشخصيات الروائية فيما بينها، أو ما يمكن ان نسميه بسخرية الدورة الكلامية، المباشرة للشخصيات الروائية، وينبع من رؤية الروائي للكلام المتعارض، للشخصيات الروائية، أو ما يمكن أن نسميه بالسخرية الخارجية التي تصدر عن الراوي، حيث تبدو كل الأقوال المتبادلة ومن ثمة كل وجهات النظر، موضوعا لسخرية الراوي نفسه، فعلى مستوى السخرية الداخلية نجد أن شخصية محجوب عبد الدايم هي التي تمارس السخرية على امتداد بنية النص الحواري، فهو يسخر، سخرية الواثق المطمئن، من الخطاب "الوثوقي" "المتعالي" لكل من علي طه ومأمون رضوان في بداية الحوار : «فقال علي طه مخاطبا مأمون رضوان» :

– "نحن متفقان على ضرورة المبادئ للإنسان، هي البوصلة التي تهتدي بها السفينة وسط المحيط..." فقال محجوب عبد الدايم بهدوء ورزانة :

– "طظ..." ونجد تعليق أحمد بدير عن اختلاف علي طه ومأمون رضوان في "ماهية المبادئ" قائلا : "كالعادة دائما...!" امتدادا لسخرية محجوب عبد الدايم المتعالية، قائلا : «حسبنا المبادئ التي أنشأها الله عز وجل"و يصرح محجوب عبد الدايم بمضمون سخريته من كلام مأمون رضوان قائلا : "لشد ما يدهشني أن يؤمن إنسان مثلك بالأساطير"، وعندما يعلن علي طه وجهة نظره المخالفة لوجهة نظر زميله مأمون رضوان، نجد أن أحمد بدير يسخر، سخرية ضمنية من الخطاب التعليمي، المتعالي لعلي طه ومأمون رضوان معا، قائلا : "ماذا يحتاج جيلنا من مبادئ؟"، مما يعني أنه قد استقبل رسالتيهما استقبالا سلبيا، وذلك لأن المجتمع في الاطار الواسع و«جيل»، في الاطار الضيق، ليس بحاجة إلى

الخطب الأيديولوجية المتعالية، التي يمارسها أهل اليمين حينا وأهل اليسار حينا آخر، بقدر ما هو بحاجة إلى من يجسد المبادئ العادلة - أيا كان مصدرها - في الواقع المادي المحسوس. ولعل هذا -على وجه التحديد- ما جعل دروة الخطاب الحواري كلها تتلاشى في ملفوظات شخصية محجوب عبد الدايم، التي لا تسخر من وجهات نظر زملائها الذين يتكلمون من مواقع إجتماعية ثابتة ومستقرة نسبيا، فحسب، وإنما هو يسخر من نفسه ومن المجتمع الذي قسم الحظوظ بين الناس فلم يعدل.

أما منبع السخرية من قبل الراوي، فهي لا تتمثل - كما قد يفهم - في السخرية من المبادئ الوضعية أو الروحية، المطروحة للنقاش، على ما فيها من تناقض جزئي أو كلي، وذلك لأن نجيب محفوظ، من الروائيين العرب القلائل الذي تمثلوا ومثلوا مبدأ التعدد والتنوع وفق الاختلاف في الرؤى ووجهات النظر، إعتقادا منه بأن ذلك يعد - في الواقع - مصدر ثراء وخصوبة، ومؤشر لأرقى ما تطمح إليه البشرية، ممثلا في التحاور و«التثاقف» والتكامل، إذ كلما اتصفت دورة حياة الأفراد أو المجتمعات أو الأمم، بالتعدد والتنوع، وحتى التناقض، كلما أمكن تحجيم وتليين سلطة الخطاب الأيديولوجي، الأحادي الاتجاه الآمر الصيغة والوظيفة، وإنما الاطار الذي يمارس فيه الراوي سخريته واحتجاجه من خلال أقوال الشخصيات الروائية يتمثل في تهافت المنطق الايديولوجي الشعاراتي الذي يبدو مجرد ترف ذهني برجزازي ساخر ممن ينشدون تغيير حياة المجتمع وفق "وصفات" جاهزة مسبقا، مثل علي طه الاشتراكي، ومأمون رضوان «الاسلامي» كما يسخر - بشكل أحد - من الأنماط والنماذج الفوضوية، المدمرة التي أفرغت حياتها من الداخل فاستوى عندها التبر والتراب والوجود والعدم والخير

والشر والفضيلة والرذيلة، مثل شخصية محجوب عبد الدايم، في القاهرة الجديدة وشخصية حميدة في زقاق المدق، وشخصية حسنين في بداية ونهاية، إذ أن كل أقوال هذه الشخصيات، سواء فيما بينها وبين الآخرين، أو فيما بينها وبين نفسها، بقدر ما تبدو مصدرا للسخرية المتعددة الأشكال، بقدر ما تبدو هي نفسها، موضوعا لها، في المنظور الروائي العام، مما يعني انتفاء التغير الطبيعي المؤسس، البناء، الذي يؤدي إلى تغيير معالم الواقع الاجتماعي المهتز في مظهره وفي مخبره، فيما هو عليه، وفيما يفترض - وهو ما لم يكن - أن يكون عليه، ومما يعني - بالنهاية - أن أبرز وظيفة للمكون الحواري عند نجيب محفوظ، تتمثل في التشخيص اللفظي والصوتي والحركي للصيرورة الاجتماعية الدرامية، ممثلة في : "مفارقة التغير"، التي تمثل العنصر الوظيفي والدلالي الاستراتيجي المهيمن، الذي يقوم عليه البناء الروائي عند نجيب محفوظ.

3 - 4 - وفي إطار المنظور الروائي الخاص والعام معا، تأتي وظائف كل الصور السردية الحوارية أو الحوارية الخالصة، برواية بداية ونهاية.

ولعل الملمح الأساس الأول، الذي يتميز به المكون الحواري في رواية بداية ونهاية هو ملمح البناء الدرامي المركز لمنظومة الأقوال المتبادلة بين الشخصيات الروائية على امتداد النص الروائي، وهذا ناتج - بالطبع - عن طبيعية ودلالة الحدث الروائي الأساس، ممثلا في الموت المادي والمعنوي، الواقعي والرمزي الذي جسدته وشخصته وعبرت عنه كل الأشكال السردية في هذه الرواية انطلاقا من مفتاحها اللغوي الأول، ممثلا في عنوانها التجريدي الدرامي: "بداية ونهاية"، حتى آخر جملة جنائزية قيلت فيها، من وحي العنوان نفسه وهي «ليرحمنا الله...».

وفي سياق ذلك يأتي هذان النموذجان الحواريان، الثالث والرابع، ليجسدا لفظيا وصوتيا ودلاليا، وجهتي نظر، متماثلتين في ضرورة أن تتغير حياة الأسرة ومن ثمة، الطبقة البرجوازية الصغيرة، فمصر كلها مما هي عليه، حيث العدالة المغيبة والحرية المصادرة والاستغلال المادي والمعنوي المكرس في دورة الحياة، والمتخالفتين في طبيعة هذا التغير وفي حجم زاوية النظر إليه، وفي الآفاق المتوقعة له، وكما هي طريقة نجيب محفوظ في بناء اللغة الروائية، فإن المكون الحواري عنده يأتي دائما مرتبطا بما قبله، أي بسوابق النص الروائي التي تحيل على بعضها البعض سواء أكان ذلك على نحو مباشر أم كان على نحو ضمني، ومستشرفا في الوقت نفسه لآفاق صيرورة النص الروائي.

وتمشيا مع هذا النظام السردي الترابطي التكاملي، فإن هذين النموذجين الحواريين هنا، قد خططا وبنيا في ضوء الخلفية السابقة لهما، ممثلة في الصورة السردية الوصفية التي تجسد فيها اللغة دلالة العلاقات المكانية الجاذبة المستقطبة، لشخصية حسنين بوجه خاص، من جهة، وفي ضوء توقعات الدلالة اللافظة، الدافعة، لهذه الشخصية نفسها، وعلى مستوى الموقع المكاني الذي جذبها واحتواها، ثم لفظها بعد ذلك، من جهة ثانية، فكل العناصر اللفظية المنطوقة وغير المنطوقة، التي تكون بينة هذين النموذجين الحواريين متولدة عن الأثر الدرامي، الذي حفرته في الكيان الذهني والنفسي والوظيفي والكلامي لشخصية حسنين، سلطة الموقع المكاني والاجتماعي والاقتصادي والحضاري المكين، لفيللا شخصية البك أحمد يسري، هذه الشخصية التي كانت في الماضي الأبعد – ما قبل بداية الحدث الروائي – محل رجاء واستعطاف مادي للوالد، المتوفى، كامل علي أفندي، وكانت في الماضي النصي البعيد، محل اتصال

وتواصل مادي ومعنوي لشخصية حسنين، والتي تمثل الآن أي في الحاضر، وستمثل في المستقبل مركز استقطاب قار لوظيفة التغير التي ارتبطت بمسار الأسرة، بوجه عام، وركزت وقائعها وكشفت دلالاتها في مجال شخصية حسنين بوجه خاص.

ومع أن كلا الشخصيتين المحاورتين هنا تنتميان إلى موقع اجتماعي واحد، هو موقع الطبقة المتوسطة الفقيرة الطموحة، التي تتغير - في الواقع - باتجاه الأسفل، فإنهما تختلفان جذريا في الطبيعة والمزاج وفي الوظائف المادية العضوية، وفي الوظائف الكلامية، ومن ثمة، في وجهات النظر الخاصة أو العامة، إذ بينما يتصف منحى كلام شخصية حسين بالحلم والتبصر وبسعة الأفق وبالانضباط اللفظي المسؤول، يتصف منحى كلام شخصية حسنين بالاندفاع والتوتر والتعميم وحكم القيمة وبعدم القابلية لاستقبال كلام الآخرين، ومواجهته بالمنطق الحجاجي البرهاني، وبينما تتصف وجهة نظر حسين هنا، وفي كل النماذج الحوارية الأخرى، التي كان طرفا فيها، بالثقة في النفس وبحسن الظن بالناس وروح التسامح معهم وبحسن الانصات لكلام الآخرين، وبتلاشي النزعة الفردية، الذاتية، القائمة على الدوافع والأهداف الشخصية، تتصف وجهة نظر حسنين هنا، وفي كل الأقوال الأخرى التي جرت على لسانه في الرواية، باهتزاز ثقته بنفسه وبالمعتقدات والقيم وبالناس.

وبعبارة وجيزة فإن العالم من وجهة نظر شخصية حسين، يتأسس خارج صيغة : "ما أوريكم إلا ما أرى"، ومن ثمة فهي وجهة نظر مفتوحة تستقبل أكثر مما ترسل وتسمع أكثر مما تُسْمِعُ، في حين أن العالم من وجهة نظر شخصية حسنين، يبدأ وينتهي عند حدين مفارقين لبعضهما داخل وعيه، وهما:

"الفقر" أو "الغنى"، فعند الفقر - وهو الحقيقية الماثلة في واقعه - ينتهي العالم وينعدم، وعند «الغنى» وهو حقيقة فوق وخارج واقعه الفعلي، يبدأ العالم ويكون لوجوده معنى ومبررا.

وكأننا بنجيب محفوظ قد شخص في أقوال شخصية حسنين قول أحد الشعراء : "لنا الصدر دون العالمين أو القبر"، مع فارق أساسي، وهو أن صوت هذا الشاعر قد حل وتلاشى في صوت قبيلته أو قومه، في حين أن صوت شخصية حسنين، صوت فردي متعارض، متناقض مع صيغ الجمع في حالة الحضور : "نحن، أنتم، أنتما، أنتن" وفي حالة الغياب : "هم، هما، هن" وفي ضوء ذلك يمكن أن نفسر لماذا تحققت الدورة التخاطبية المؤجلة في النموذج الثالث، والمستأنفة في النموذج الرابع، في اتجاه واحد، هو اتجاه كلام شخصية حسنين، فمن حيث البناء الكمي للكلام المنطوق على لسان شخصية حسين، لا نجد إلا سبعة جمل قصيرة، تشغل جزءا ضئيلا في مساحة المنجز الكلامي، ومن حيث الوظيفة الدلالية، فإنه بالرغم من مجيء أغلب تلك الجمل بصيغة الاستفهام الانكاري، الذي يؤدي هنا وظيفة التشكيك، على الأقل، في مصداقية وجهة نظر شخصية حسنين فإنها لا تعزز المجال الوظيفي لكلام شخصية حسنين، ولا تتعالى عليه وتنفيه على سبيل القطع، إذ لو جاءت هذه الجمل المحدودة، متماثلة مع خط كلام شخصية حسنين، لاتصفت الدورة التخاطبية بالنمطية والتجانس والثبات ولفقدت - نتيجة لذلك - الأثر الدرامي للحوار، ولو جاءت متخالفة مع خط كلام الشخصية نفسها، لفقدت شخصية حسين تواصل المتلقي معها من موقع الرسالة النبيلة التي أنيطت به، ممثلة في التضحية المادية والمعنوية ليس من أجل الأسرة أو - تحديدا - من أجل تحقيق شخصية حسنين

للمستقبل الزاهر الذي تنشده في الظاهر فحسب، وإنما التضحية من أجل مصر التي فقدت هويتها بافتقادها لوظيفة العدل في حياتها، كما يبدو ذلك في هذه المناجاة الداخلية التي تحدد الاطار الحقيقي لمأساة الأسرة، بوصفها جزءا من كل لايتناهى : "نحن أسرة بائسة ولنا نظائر وأشباه لا يحيط بهم حصر. وواجب كل واحد منا أن يجود بما يقدر عليه من البذل والتضحية"[171].

وإذن فالزهد اللفظي من قبل شخصية حسين، زهد إرادي، ينسجم أولا مع الطبيعة الدافئة، المتزنة، المتوازنة وأكاد أقول "الخيرة" لهذه الشخصية"، وينسجم ثانيا، مع رؤيتها لطبيعة ووظيفة التغير المنشود الذي يجب أن لا يكون تجسيدا للدوافع والمقاصد الفردية، الذاتية، التي تحرق فيها المراحل وتختزل التباينات القائمة في المجتمع بشكل وهمي غير مؤسس، وينسجم - ترتيبا على ذلك - مع حقيقة أن هذا التغير إذا كان ولابد أن يحدث على سبيل الحتم، فإنه يستلزم دفع الثمن، وهذا الثمن من وجهة نظر شخصية حسين، الأقرب للسان حال الراوي، هو تجسيد التضحية كوظائف وصفات وأقوال حوارية خارجية أو داخلية[172].

وكمقابل عكسي لذلك نجد أن الأقوال الصادرة عن شخص حسنين تمثل كميا أكبر نسبة في الدورة التخاطبية، حيث بلغت المنطوقات المسندة لشخصية حسنين واحد وعشرون جملة، غطت أكثر من ثلاثة أرباع الحيز النصي المكاني، وشغلت أكبر مدى زمني في كتابتها أو قراءتها، والملاحظ في كل هذه المنطوقات أنها لا تأخذ شكل الجمل الجوابية المؤسسة على استقبال منطوقات شخصية حسين، على قلتها وإنما تأخذ شكل الخطاب الحواري المتعالي الذي يتم فيه الارسال والاستقبال من طرف واحد، هو شخصية حسنين وهي - في كل الأحوال - تقنع المتلقي أولا بالكيان الذهني والنفسي

المهتز لهذه الشخصية، وتقنعه ثانيا، بسطحية وبضيق، ومن ثمة بتهافت وجهة نظرها الفردية، الذاتية التي لا تقوم على مبدأ الأخذ والعطاء في الأقوال والأفعال والرؤى وإنما تقوم على منطق الكلام الأحادي الاتجاه والمقصد، كما يتبين ذلك من الصيغة الأساس المرتبطة بكل أقواله ممثلة في صيغة الاثبات الكلي أو النفي الكلي، أو كما يقال في سياق الحديث عن الخطاب الآمر، غير المقنع :"ياأبيض يا أسود"، فالرؤية للعالم من وجهة نظر شخصية حسنين في هذه الرواية وشخصية محجوب عبد الدايم في رواية القاهرة الجديدة، وشخصية حميدة في رواية زقاق المدقن تقوم على هذا الادراك الوهمي ممثلا في إثبات اللون أو الصوت أو المعنى الأبيض «يجب أن نكون جميعا أغنياء...» وهو مستحيل التحقق بأي معيار كان، أو في إثبات اللون والصوت والمعنى الأسود : "إذن يجب أن نكون جميعا فقراء..." وهذا أيضا مستحيل التحقق بأي معيار كان، واستحالة أن يكون الجميع لونا وصوتا ومعنى أبيضا، أو لونا وصوتا ومعنى أسودا، يولد رد فعل سلبي عشوائي، غير مؤسس، يأتي في شكل إعلان للحرب بصيغة الجمع، كما تعبر عن ذلك الجملة الاستنتاجية السلبية الرابعة عشر : «إذن نثور ونقتل ونسرق...»، فهذه الجملة هي التي تمثل - في الواقع - بؤرة الاهتمام المركزية التي جسد من خلالها الراوي وجهة نظر شخصية حسنين للتغير عندما يفقد مساره الطبيعي ويتحول باتجاه الأسفل، في الوقت الذي يتوهم ممارسه - شخصية حسنين هنا - أنه يتجه به إلى الأعلى، وباتجاه الخلف ممثلا في استمرار الماضي الكئيب، الذي يجلله الموت بالحياة، في الوقت الذي تتوهم فيه هذه الشخصية أن حاضرها قد انفصل أو بصدد الانفصال عن ذلك الماضي واتصل أو بصدد الاتصال بالمستقبل الوهمي الذي ما أن تلوح بعض آفاقه، حتى يتلاشى نهائيا في العدم.

ومن كل تقدم يمكن أن نخلص إلى أنه بالرغم من تعدد وتنوع الوظائف الجزئيـة للمكون الحواري في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، فإن وظيفته الأساس، تتمثل في البناء اللفظي والصوتي، العيني المشخص لرؤى ووجهات نظر الشخصيات الروائية، بوصفها جزءا لا يتجزأ من البنية الوظيفية والدلالية العامة، التي تنتظم البناء الروائي كله، ممثلة في تشخيص مفارقة التغير سواء في سياق ما هو كائن وقائم بالفعل أم في سياق مايجب أن يكون. مما يعني - بالنهاية - أن من أهم مقاصد نجيب محفوظ في خطابه الروائي الواقعي أن تتغير صورة المجتمع الذي جسدته رواياته، تغيرا جذريا يستعيد فيه الانسان كرامته المادية والمعنوية المغيبة ومن ثمة يتبوأ موقعا فاعلا ومنفعلا، في مجرى الزمن، وليس منفعلا على الاطلاق كما هو واقع الحال.

مصادر ومراجع الفصل الرابع

(139) الحوار في القصة والمسرحية والاذاعة والتلفزيون، د : عبد الفتاح مقلد، مكتبة الشباب، القاهرة 1975، ص : 9-37.

- مجلة "عالم الفكر" مج : 9، عـ : 4، يناير - مارس، الكويت1979، ص : 63-73

- اللغة والابداع الأدبي، د : محمد العبد، (سا)، ص :231-232.

(140) الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، تر : محمد برادة دار الفكر العربي، القاهرة 1987، ص :82-101.

(141) فصول (زمن الرواية جـ : 1) مجـ : 11 عـ : 4، القاهرة، شتاء 1993 (الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، محمد برادة، ص :21.

O. ducrot et t.todorov; dictionnaire encyclopidique des sciences du lan-(142) gage, ed, du seuil, Paris 1972 P: 446-448.

- مجلة البلاغة المقارنة (ألف) عـ : 4 ، القاهرة1984(التناص وإشاريات العمل الأدبي، صبري حافظ، ص 7-30.

- سينمائية النص الأدبي، أنور المرتجي، إفريقيا الشرق، المغرب 1987، ص : 42-50.

- في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر وتقديم : أحمد المديني، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب1989، ص: 98-113.

Wayan G. Booth; poêtique du recit (IBID) (distance et point de vue, (143) P : 85-112.

(144) سيميائية النص الأدبي (سا) ص : 50-51.

(145) فصول (زمن الرواية جـ : 1) (سا) ص :21-22.

(146) عالم الفكر، مجـ :24، عـ : 3، يناير - مارس، الكويت 1996 (السيميولوجيا والأدب، مقاربة سميولوجية تطبيقية للقصة الحديثة والمعاصرة، د: أنطوان طعمة).

(147) مجلة الفكر العربي، عـ : 60، معهد الانماء العربي، أبريل - يونيو،

بيروت – لبنان 1990 (لغة الحوار في الأدب، سمر روحي الفيصل، ص : 127)

(148) المرجع السابق ص : 128.

(149) نفسه ص :130-131 / 132-134 / 135-145 . وانظر : الواقعية في الرواية العربية، د : محمد حسن عبد الله، دار المعارف بمصر، القاهرة1971 ص : 260-266.

(150) (ز، ق، سا) ص : 23-27 / 28-32 / 33-34 / 51-56.

(151) أتحدث إليكم نجيب محفوظ (سا) ص : 61.

(152) مجلة الفكر العربي (سا) ص : 31.

(153) مجلة فصول (الرواية وفن القص) جـ : 2، عـ:2 (الفن الروائي من خلال تجاربهم، إعداد أحمد بدوي، ص : 224).

(154) فصول (زمن الرواية جـ : 1) ص : 23 وانظر أيضا : الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، تر : محمد برادة (سا) ص : 104.

(155) (ق، ج، سا) ص : 7-9 / 16-19 / 31-33 / 35-36 / 45-47/ 56-60 / 67-70 / 71-79 / 84-88 / 143-147 / 159-161

– (ز، ق، سا) ص : 28-32 / 37-41 / 80-85 / 89-99 / 156-164 / 265-274

– (ب، ق، سا) ص : 40-48 / 56-61/ 88-92 / 102-118 / 160-164 / 363-366 / 483-491.

– السكرية (سا) ص : 9-10 / 19-25 / 76-80 / 105-111 / 240-244 / 349-350

(156) (ق، جـ سا) ص : 6 / 10 / 110-112 / 145-147 / 149-152

– (ب، ن، سا) ص : 29-32 / 52-53/ 85-87 / 138-141 / 181-182 / 369-372

– السكرية (سا) ص : 19-24 / 29-32 / 68-69 / 84-89 / 140-142 / 380-340

(157) (ق،ج،سا) ص : 31-32 / 38-41 / 46-47 / 94-102

– (ز،ق،سا) ص : 27-32 / 37-41 / 45 / 64-67

– (ب،ن،سا) ص : 29-32 / 33-37/ 68-71 / 118-123 / 149-150 / 166-168

(158) – (ز،ق،سا) ص : 86-95 / 113-116

– (ق،ج،سا) ص : 16-19 / 71-79.

- (ب،ن سا) ص : 60-61 / 85-87 / 105-109.

- (ب،ق سا) ص : 88-92 / 94-99 / 102-108 / 254-255.

(159) - (ق،ج سا) ص : 8-11 / 45-47.

- (ب،ن سا) ص : 34-35 / 180-183 / 235-242 / 288-295.

- السكرية (سا) ص : 39-40 / 48-56 / 95-100 / 136-143 / 155-162 / 313-316

(160) (ب،ق سا) ص : 40-48

- (ق،ش سا) ص : 55-65

- (ب،ن سا) ص : 105-109.

- (ق،ج سا) ص : 43-45 / 71/79.

(161) - (ق،ج سا) ص : 51-56 / 112-116.

- (ز،ق سا) ص :39-43 / 85-87 / 97-105.

(162) - (ق،ش سا) ص : 54-66 .

(163) - (ز،ق سا) ص :37-41 / 46-48 / 88-95 / 118-124.

(164) (مص، سا) ص :13-14 / 33-34 / 51-56 / 80-85 / 106-110 / 143-147
181-185 / 247-253 / 260-265 / 265-275

(165) نفسه ص : 64-67 / 132-142 / 241-246.

(166) نفسه ص : 37-41 / 118-124.

(167) - (ق،ج سا) ص : 6.

(168) - نفسه ص : 9-11.

(169) - (ب،ن سا) ص : 181-182.

(170) - نفسه ص : 183.

(171) - نفسه ص : 184.

(172) - نفسه ص : 187-192 / 197-200 / 220-287 / 323-327 / 327-335.

الفصل الخامس

وظيفة الصورة السردية الحوارية الداخلية في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ:
(بناء مستويات الوعي الداخلي)

1 - مفهوم الصورة السردية الحوارية الداخلية

2 - مظاهرها وخصائصها في الخطاب الروائي الواقعي

3 - وظيفتها الفنية في الخطاب الروائي الواقعي (نماذج تطبيقية متنوعة)

1 – مفهوم الصورة السردية الحوارية الداخلية :

لا شك أن الأنماط السردية الأكثر دورانا في مساحة الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ، هي الأنماط التقليدية الثلاثة، ممثلة في : الصورة السردية الوصفية، التي تتمثل وظيفتها الأساس في بناء دلالة العلاقات المكانية، والصورة السردية المتحركة التي تقوم على "محكي الأفعال"، والتي تتمثل وظيفتها الأساس في بناء التناسل الوظيفي الزمني للأحداث والشخصيات الروائية، على نحو لا تركز فيه اللغة كثيرا على الوقائع الكمية، بقدر ما تجسد وتشخص دلالتها الفنية المفارقة، والصورة السردية الحوارية الخارجية، التي تتمثل وظيفتها الأساس في بناء دلالة الأحداث الروائية على الشخصيات الروائية، وذلك بتحويلها إلى وجهات نظر متماثلة أو متعارضة أو هما معا.

إلا أن نجيب محفوظ قد وظف، في ثنايا هذه الأنماط السردية الأساس، نمطا سرديا آخر، غير مكرس في الرواية الواقعية التقليدية الغربية، وإن لم تخل منه، بمستويات متفاوتة بين روائييها، ويتمثل هذا النمط فيما يمكن أن نصطلح عليه بـ الصورة السردية الحوارية الداخلية"، التي هي – في الواقع – من أخص الخصائص الأسلوبية للرواية الحديثة، التي تجاوزت كثيرا من خصائص البناء الروائي الواقعي التقليدي، كهيمنة مفهوم "السببية الحدثية" La causalité evenementielle[173] ، وهيمنة وضعية الراوي العالم بكل شيء، وقوة الايهام بحضور الواقع الموضوعي الخارجي وهيمنة الضمائر التقليدية المروى عنها "هو، هي، هم" وانفصال المعطيات المكانية والزمنية عن بعضها في كثير من الأحيان.

والواقع أن ثمة مصطلحات نقدية، تقنية، شاع ارتباطها بهذه التقنية الأسلوبية السردية المعقدة، نذكر منها مصطلح: "الحوار الداخلي"(Le dialogue interieur)[174]، ومصطلح "المناجاة الداخلية" [175] le monologue interieur، ومصطلح "الأسلوب الحر غير المباشر"(style indirecte libre)[176]، وأيضا مصطلح «تيار الوعي» [177]، الذي ربما لا نجد له أثرا بارزا في لغة الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ.

إن كل هذه المصطلحات تعني على تفاوتها أن إعادة بناء العالم الداخلي للشخصيات الروائية يقتضي أن تتحرر اللغة السردية من المعايير والمواضعات السردية التقليدية المخططة التي يراقبها ويوجهها ويتحكم فيها صوت الراوي، الذي لا يغني تمثله وتمثيله لأصوات الشخصيات الروائية خصوصا في الحوار الخارجي المباشر، عن حضورها الآني العيني الذي تتصل وتتواصل فيه مع المتلقي مباشرة دون وساطة الراوي.

ومن أهم تعاريف المونولوج الداخلي التعريف الآتي :
« ...ويعرف دوجاردين المونولوج الداخلي بأنه وسيلة إلى إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية بدون أي تدخل من جانب الكاتب عن طريق الشرح أو التعليق.

وبأنه التعبير عن أخص الأفكار التي تكمن في أقرب موضع من اللاشعور » [178].

وبإمكاننا أن نختزل وصف لغة الصورة السردية الحوارية الداخلية بأنها :

1 – لغة مكثفة في حد ذاتها على نحو تبدو فيه بنيتها الداخلية، أو حتى شكلها الخارجي، أقرب إلى مرتبة اللغة الشعرية.

2 – وبقدر ما تبدو هذه اللغة مكثفة بفتح الثاء، في حد ذاتها بقدر ما تبدو مكثفة – بكثر الثاء – في وظيفتها»[179].

وبشكل إجمالي يمكن أن نقول بأن الوظيفة الفنية التقنية الأساس للصورة السردية الحوارية الداخلية في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، تتمثل في تشكيل العالم الداخلي للشخصيات الروائية، تشكيلا تعبيريا، دراميا ساخرا، تضاءلت فيه قوة الايهام بالمرجع الخارجي للواقع المكاني أو الزمني، الظرفي المحدود، وانزوت فيه أقوال شخصية الراوي حينا، وتلاشت في أقوال الشخصيات الروائية حينا آخر، وأتاح – الشكيل التعبيري – فرصا كثيرة لـ : "تداخل" و"تزامن" العناصر والمعطيات المكانية، والزمنية، بوصفها هنا جزءا لا يتجزأ من «بؤروعي» الشخصية ومن ثمة، من منظورها هي للعالم، مما يجعلها تبرز على سطح النص الروائي، ولو كان ذلك بشكل نسبي ومؤقت، من خلال حضورها العيني، ممثلا في ضمائر المتكلم (المخاطب، والمخاطب) : (أنا، نحن، أنت، أنتم)، التي تروي بالفعل أو بالقوة، عن نفسها وعن الآخرين، أكثر مما يروى عنها، ومن خلال الضمائر المسندة للغائب (هو، هي، هم، هن)، التي يروى فيها عنها، في حالات كثيرة، ولكن انطلاقا من تمثل وتمثيل أو "تشخيص" الراوي، لمنظورها الداخلي، أيا ما كانت طبيعته ودلالته أو من خلال وضعها في سياق المداولة بين صيغتي الحضور والغياب، أعني المداولة بين ضمائر الغائب وضمائر الحاضر.

وكل هذه الامكانات الفنية التي قلما تتيحها لغة لخطاب السردي المباشر، ممثلا في الوصف والسرد والحوار الخارجي، تكسب الخطاب الروائي نبضا إيقاعيا عاليا، يلحقه بالايقاع الشعري، وتتيح تركيز وتكثيف الرؤية الفنية، وتسمح

بالتحام المتلقي (المروي له) بالخطاب الروائي، كطرف فعال يشارك في إنتاج المعنى ولا يكتفي بموقع المستقبل السلبي الموجه.

2 – مظاهرها وخصائصها في الخطاب الروائي الواقعي :

كما سبق أن وصفنا وحللنا فإن الادراك اللغوي للواقع المادي الموضوعي، عند نجيب محفوظ، ينزع منزعا ذاتيا متفاوتا في مستوياته وفي كيفية تمثيله والتعبير عنه، إلا أن تركيز هذا المنزع الذاتي وجعله "منظورا روائيا داخليا"، قد تجلى، كأقوى ما يكون التجلي، في استخدام نجيب محفوظ للصور السردية الداخلية، أو – على وجه التحديد – للصورة السردية الحوارية الداخلية.

ومن قراءتنا الراصدة، للصور السردية الحوارية في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ[180]، تبينا أن مظاهر وخصائص ومن ثمة وظائف الصورة السردية الحوارية الداخلية، ليست من نسق سردي واحد، يجعلها تحقق معايير "المونولوج الداخلي" أو الحوار الداخلي" أو "تيار الوعي"، على النحو المثالي الذي نجده في النصوص السردية الحديثة، كما عرفت عند "مارسيل بروست" (Marcel Proust) (1871-1922)، و(جيمس جويس) (James Joyce) (1882-1941) و(فيرجينيا وولف) (Virginia Woolf) (1882-1941)، وعند نجيب محفوظ، في أعماله الروائية اللاحقة، التي تقوم على "التركيب" و"التجريد"، وعلى حيوية الشبكة الرمزية الدرامية المفتوحة، التي تستقطر فيها المعاني والدلالات من بعضها، كما تستقطر في اللغة الشعرية نفسها.

وتتمثل جملة المظاهر الفنية المرتبطة بهذه التقنية السردية عند نجيب محفوظ فيما يلي :

أ - من حيث المجال الوظيفي : بالرغم من أن المجال الوظيفي لعمل اللغة على هذا المستوى السردي، هو مختلف مظاهر الوعي الذهني والنفسي للشخصيات الروائية في أعلى حالاتها ومواقفها السردية الدرامية المتأزمة، فإن هذا المجال لا يأتي في شكل معطيات "جوانية" مغلقة على العالم الداخلي، الفردي لهذه الشخصية الروائية أو تلك، وإنما هو يأتي دائما كنتيجة درامية، عكسية، للمؤثرات السلبية المتنوعة، التي تضطرب بها الحياة العامة للمجتمع نفسه، وبالتالي فإن ما نفترض أنه صورة كلامية مشخصة - بكسر الخاء - لوعي الشخصيات الروائية ولمنظورها الداخلي، إنما هو - في الواقع - صورة تعبيرية معدلة أو "محولة" لدورة الحياة الاجتماعية العامة، أو الخاصة، التي تتحرك في إطارها تلك الشخصيات، سواء أكان ذلك بالتخالف والتنافر والتوتر معها، في حالات انتفاء المقصد والمعنى، أم كان بالتماثل والتجانس والتناغم معها، في حالات احتمال المقصد والمعنى، وكأمثلة دالة على ذلك، فإن كل الصور السردية الحوارية الداخلية، البسيطة أو المركبة، المرتبطة بالوعي الداخلي لشخصية محجوب عبد الدايم، في رواية القاهرة الجديدة، وبالوعي الداخلي لشخصية حميدة، في رواية زقاق المدق، وبالوعي الداخلي المتخالف في الاتجاهات والرؤى بالنسبة لشخصيات الاخوة الأربعة : (حسن، نفيسة، حسين، حسنين) في رواية "بداية ونهاية"، مؤسسة على البنية الوظيفية والدلالية الأساس، التي انتظمت عناصر البناء الروائي عند نجيب محفوظ، في هذه الأعمال ممثلة في : "مفارقة التفير"، التي نتجت حتميا، عن غياب السلطة السياسية العادلة، التي نتج عنها - بالضرورة - تغييب

العدل، كمرجع قيمي ووظيفي تجريبي في الحياة، على نحو ما يتجلى ذلك في هذه الأمثلة : يا قناطر... يا بلدنا... وزعي الحظ بين أبنائك بالعدل!"[181]، "إن أربعين قرنا تنظر إلى مأساتي من فوق هذا الهرم!"[182]، "لا أكاد أفهم شيئا... – ولا أنا!... في مجلس الأنس، كما في مجلس النواب، ليس بالمهم أن تفهم ما يقال، ولكن المهم أن تتكلم، – كيفما اتفق؟! – وكيفما أجبت!"[183]، "... أجل ما قيمة الدنيا إذا لم نرتد ما نحب؟!"[184] – طبعا... طبعا يا لقيطة الطوار، يا إبنة المجهول... – مجهول مجهول... كم من أب معروف لا يساوي شيئا... !"[185] "يا عجبا! إن مصر تأكل بنيها بلا رحمة. مع هذا يقال عنا أننا شعب راض، أجل غاية البؤس أن تكون يائسا وراضيا... هو الموت نفسه... الجاه والحظ والمهن المحترمة في بلدنا هذا وراثية. لست حاقدا ولكنني حزين، حزين على نفسي وعلى الملايين. لست فردا ولكنني أمة مظلومة" [186] "طالما أحببت أن أمحو الماضي ولكن الماضي التهم الحاضر، ولم يكن الماضي المخيف إلا نفسي، لماذا لا أواصل الحياة بهذه الأعباء ؟ لا أستطيع. كان ينبغي أن أحب الحياة إلى النهاية، ومهما يكن من أمر، ولكن في طبيعتنا خطأ جوهري لا أدريه، لقد قضي علي"[187].

وفي السياق نفسه، ومع اتساع رقعة المجال الوظيفي وتعقد نسيج مجرى الحياة الاجتماعية المصورة، فإن كل الصور السردية الحوارية الداخلية، المعبرة، تعبيرا دراميا، عن المظاهر المتنوعة لحيوية وعي الشخصيات الروائية الأساس في الثلاثية، مؤسسة على منظومة من التناقضات الكبرى والصغرى التي يزخر بها عالم هذه الشخصيات، بوصفها أقنعة مركبة للوعي الجمعي، وأكاد أقول "الملحمي"، الذي يرتبط بالصيرورة التراجيدية العامة للمجتمع.

ولعل كل التفسيرات والتأويلات التي كانت الثلاثية محلا لها[188]، تؤكد على تمثيلها وتشخيصها للتناقض في سياق الوعي الاجتماعي، الجمعي، أكثر مما تؤكد على ذلك في سياق الوعي الذاتي، الفردي. فالصراع مع الأجيال، وصراع الأجيال مع الزمن وانهيار المثال المرجعي الموروث قديما أو المؤسس حديثا، في عالم سلطوي متسلط، صودرت فيه الارادة الحرة الواعية للانسان، كل ذلك يعزز حقيقة أن كل أشكال الوعي الذهني والشعوري واللاشعوري، المعلنة عن نفسها مباشرة أو المعلن عنها بواسطة الراوي، تتنفس برئة المجتمع وتنبض بقلبه وتفكر بعقله، وتلمس بملامسه وترى بعيونه وتسمع بآذانه وتتحدث بألسنته، حتى وإن جاءت هذه الأشكال في أعلى مستويات التخالف والتناقض معه، ولذلك نجد شخصية عائشة - وهي أرق وأنعم وأجمل شخصيات أسرة السيد أحمد عبد الجواد - تناجي نفسها، مناجاة درامية، تعبر فيها عن وعيها الشعوري بالموت المعنوي للحياة في أعماقها، نتيجة سلطان الأبوية، التي هي - في الواقع - رمز لسلطان السلطة السياسية الآمرة الناهية، التي تكرس الاستبداد والتجبر والطغيان والظلم : "انتهى كل شيء، وأدرج في التاريخ الذي تنزل عليه الأسرة النسيان، أين قلبها من هذا كله ؟!... لا قلب لها، لا يتصور وجوده أحد، لا وجود له في الواقع، ما أشد عذابها، ضائعة، مفقودة، ليسوا منها، وليست منهم، وحيدة منبوذة، مقطوعة الصلات"[189]، وفي سياق سلطة المجتمع الرجالي، الذي يبدو فيه موقع ووضع المرأة أشبه ما يكون بموقعها ووضعها في المجتمع الجاهلي، رغم الفوارق الحضارية الكثيرة، نجد الراوي قد تمثل ومثل وعي شخصية السيد أحمد عبد الجواد بلغة الرثاء الاجتماعي عندما يتعلق الأمر بإنجاب الاناث، وبلغة الفخر الاجتماعي، عندما يتعلق الأمر بالذكور، إذ

يناجي نفسه في سياق غيري مفترض قائلا : «تسألني عن إنجاب الإناث؟ إنه شر لا حيلة لنا فيه ولكن الشكر إلى الله واجب على أي حال، ولا يعني هذا أني لا أحب إبنتي فالحق أني أحبهما كما أحب ياسين وفهمي وكمال، سواء بسواء ولكن كيف يطمئن خاطري وأنا أعلم بأني سأحملهما يوما إلى رجل غريب مهما يبدو لي من مظاهر فالله وحده المطلع على باطنه؟... وكيف يكون مصيرها لو طلقها يوما وقد مات أبوها فلجأت إلى بيت أخيها لتعيش عيشة المنبوذين ؟! لست أخاف على أحد من أبنائي لأنه مهما يحدث لأيهم من أمر فهو رجل قادر على أن يواجه الحياة أما البنت... اللهم أحفظنا»[190].

ولعل أدل مشهد تعبيري، درامي، ملحمي، مؤسس على منظور موضوعي يقوم على وعي المجتمع، هو مشهد المظاهرة الشعبية العارمة، التي تحولت إلى "تيار وعي"[191] متدفق داخل القوى الذهنية والشعورية واللاشعورية لشخصية فهمي عبد الجواد، الذي استشهد في المظاهرة نفسها، دفاعا عن مصر التي بقدر ما تعاني من مآسي الاستعمار الأجنبي الخارجي، بقدر ما تعاني من العلاقات الاستغلالية الجائرة، التي تسوس نظم حياتها الداخلية.

2 – المظاهر اللغوية للصورة السردية الحوارية الداخلية :

بالرغم من أن لغة الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، تمثل نسيجا سرديا متكاملا في وظائفه الجزئية أو الكلية، فإننا نستطيع أن نميز بين مظهرين سرديين للصورة السردية الحوارية الداخلية، تتمثل في :

أ : المناجاة في درجة الصفر.

ب : المناجاة الداخلية أو "المونولوج الداخلي" أو "السرد البؤري الداخلي".

أ – لا نستطيع – في الواقع – أن نطلق إسم "صورة سردية حوارية داخلية" على هذا المظهر، إلا تجاوزا، وذلك لأننا بصدد أقوال مفترضة، متمثلة للشخصية من قبل الراوي في سياق هيمنة الصورة السردية الوصفية أو الحوارية الخارجية. ورغم أن بعضا من تلك الأقوال الافتراضية المتمثلة، يوحي أو يوميء، بوجود صورة ظلية، جزئية، لداخل الشخصية، فإنها لا تتجاوز مستوى المؤشرات البسيطة، المحدودة في المكان والزمان، الأحادية في اتجاهها وفي صيغتها وفي وظيفتها، وتأتي هذه المؤشرات في شكل أقوال مسندة من قبل السارد إلى الشخصية وليس العكس فهي بذلك "خطاب مضمن داخل خطاب آخر يتسم بالسردية : الأول جواني، والثاني براني، ولكنهما يندمجان معا تماما، فيذوب الأول في الثاني، والثاني في الأول، لإضافة بعد حدثي أو سردي أو نفسي، إلى الخطاب الروائي"[193].

والملاحظ في هذا الخطاب غير المباشر الذي أطلقنا عليه إسم "المناجاة في درجة الصفر"، أن ملفوظاته تتراوح بين الجملة والفقرة القصيرة، كما أنه يخضع – غالبا – لصيغة سردية نمطية، متواترة الاسناد، مثل : "قال في نفسه" "خاطب نفسه"، أما العلامات النصية غير الملفوظة التي ارتبط بها هذا الخطاب غير المباشر، المضمن عند نجيب محفوظ، فهي تتمثل في : "العلامة التفسيرية (:)، وفي علامة التنصيص "..."وفي علامة الحذف (...) وفي علامة الاستفهام (؟) أو التعجب(!) أو هما معا (؟!) (!؟)، وفي علامة الاكتفاء (.).

وحتى تتضح لدينا الصورة المادية المحسوسة لهذا المظهر يمكن أن نمثل له بالنماذج التالية : «قالت ذلك بلهجة من يقول : "لكم دينكم ولي دين"»[193] «ولكنه كان يقول لنفسه متعزيا : "ضاعت حياتي ولكن البركة في إحسان"»[194]،

«وجعل يقول عن نفسه : "كنت فاضلا بدين وبغير عقل، وأنا اليوم فاضل بعقل وبغير خرافة" »[194] «وحق له أن يقول عن نفسه مسرورا : "هاكم بطاقتي الشخصية وهي تغني عن كل تعريف : فقير واشتراكي، ملحد وشريف، عاشق عذري!»[193]، «وهو القائل لنفسه ساخرا : "إن أسرتي لن تورثني شيئا أسعد به، فلا يجوز أن أرث عنها ما أشقى به"»[197]، «وكثيرا ما يهزأ بنفسه فيقول : "لست خيرا منها، فهي جامعة أعقاب سجاير، وأنا جامع أعقاب فلسفة، ثم إني في نظر المجتمع شر منها"»[198]، «ومضى يحدث نفسه قائلا : "لو انتهى أجل الرجل لوئدت آمالي جميعا... رباه ! أيمكن أن يحدث هذا وما عاد بيني وبين الامتحان النهائي سوى أربعة أشهر !؟ »[199]، «وأشار إلى السماء وهو يقول : "أعطى وأخذ، كل شيء، بأمره، وكل شيء له، والحزن كفر"»[200]، «... مغمغمة بصوت لا يكاد يسمع : "لا بأس، جميل، وأيم الله!»[201]، «وقالت لنفسها : "لا يجوز علي مكرك يا يا مرة!"»[202]، «فخاطبت أم حميدة نفسها قائلة : "لماذا قصدتني إذن يا مرة ؟"»[203]، «وربما هز رأسه آسفا وقال : "ما له الحشيش" ! "راحة للعقل وتحلية للحياة، وفوق هذا وذاك فهو مدر للنسل !"»[204]، «يتساءل والأمل ملء فؤاده : "ماذا وراءك يا ترى أيها المساء؟ »[205]، «وراح يقول لنفسه : "أدرك المراد بلا ريب!»[206]، «... قائلا لنفسه : «سيأتي حتما، سيأتي كما أتى إخوان له من قبل...»[207]، «وقال لنفسه صراحة : "مالي أحرم على نفسي ما أحل الله!»[208]، «قالت في نبرات لاتخلو من دلالة : «ألا تحترم عباد الرحمن!... الله بيننا وبينك فاذهب عنا مكرما"»[209]، «...ثم تذكرت بهم زوجها الغائب فتقول : "ترى أين يكون سيدي الآن... وماذا يفعل... فلتصحبه السلامة في الحل والترحاب"»[210]، «فجعلت تقول لنفسها استدرارا

للطمأنينة : "لم تزلزل الأرض ومر كل شيء بسلام، ولم يراني أحد، ولن يراني أحد، ثم إنني لم أقترف إثما"»[211]، «ولفته حيرة خانقة فبدا كأنه لا يدري أي وجهة يقصد... "لعنة الله على الأستراليين!... أين أنت يا أزبكية لأبثك همي وأشجاني وأتزود منك بشيء من الصبر"»[212] «غير أنه تساءل فيما بينه وبين نفسه : "النحافة ظاهرة مؤقتة، الأنف عندي مصدره ولكن من أين له هذا الرأس العجيب؟"»[213]، «الفكر ؟!... ورده مقطع أغنية الحامولي : "الفكر تاه أسعفيني يا دموع العين"»[214]، «وابتسم فؤاده ابتسامة كأنها تقول : "رغم ما في حجتك من وجاهة فهي لا تصلح قاعدة عامة في الحياة"»[215]، «ساءل السيد أحمد نفسه: "أتقبل زبيدة أن يكون اللقاء في بيتها؟»[216]، «فكان أحمد يقول لنفسه في شيء من الامتعاض: لو كنا موظفين لأغنانا المعاش في مثل سننا عن الكد والعمل!"»[217]، «ألم أكن عندك أمس؟، إني أزورك كلما... لجت بي الحيرة، إن الحيرة تدفعني إليك قبل الشهوة»[218].

إن كل هذه النماذج لا تأتي كأقوال عارضة أو حدوس آنية لا تفسر إلا وعي الشخصية التي تمثلها الراوي مصدرا لها فحسب، وإنما هي تأتي كمؤشرات ضوئية، متفاوتة في الانتشار والسطوح والاتجاه، ولكنها تؤكد كلها على تحويل وعي المتلقي بالخطاب الروائي من مجال لغة الوعي الخارجي للحياة، مكانيا وزمنيا ولفظيا،إلى مجال لغة الوعي الداخلي للحياة. وإن تم ذلك هنا، بشكل بسيط ومحدود، وذلك لأن كل هذه النماذج "المناجاتية" - إن صحت هذه التسمية - مصدرة بمقدمة تمثل صوت الراوي وهي : "القول عن النفس أو في النفس أو التساؤل في النفس"، التي تكررت بوضوح خمسة عشر مرة، وتكررت بما يفيد ذلك ضمنيا تسع مرات، وجاءت كل الضمائر التي تصدرتها هذه المقدمة مسندة لضمير

الغائب المفرد (هو، هي) المحكى عنها في الماضي، في حين أن الكلام الذي جاء بعد هذه المقدمة، مسندا لضمير المتكلم (أنا، أنت) في الزمن الحاضر، ليس كلامها الفعلي، وإنما هو محاكاة متمثلة لكلامها، وبالتالي فأنا الذي أتكلم، لست أنا الروائي نجيب محفوظ، أو أنا محجوب عبد الدايم، أو السيد أحمد عبد الجواد، أو أمينة، إلخ... وإنما أنا الراوي الذي تمثلت ومثلت أي حاكيت، كلام هذه الشخصيات بشكل استطلاعي، مستحضر وليس بشكل فوري، آني، مكثف يجعلني أتلاشى في كلامها، كما سيتضح ذلك في المظهر الثاني والثالث للصورة السردية الحوارية الداخلية من خلال:

ب - المناجاة الداخلية في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ :

يمثل هذا المظهر أبرز وأهم ما تتصف به الصورة السردية الحوارية الداخلية في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، ومع أننا ألمنا في بداية هذا الجزء بالخصائص الفنية العامة لهذه التقنية السردية، فإننا نفضل أن نمهد لها بهذا التحديد الشامل : «وثمة نوع آخر من الخطاب المباشر يدعى المناجاة الداخلية، أكثر الروائيون والقصاصون من توظيفه في تصوير ما وراء الوعي وعوالم اللاوعي. ما يميز المناجاة الداخلية من المناجاة العادية هو طابعها الفجائي، الذي لا يمهد الراوي فيه للانتقال من السرد إلى الخطاب بمقدمة ما، يختفي الراوي وتحتل الشخصية مكانه وتستعير صوته لتنقل لنا لا كلاما منطوقا كما في أنواع الخطاب المباشر الأخرى، بل ذلك التعبير الصاعد من الأعماق ومن المشاعر الحارة المباشرة التي لا تخضع لمصفاة العقل الواعي.

تدخلنا الشخصية تيار وعيها الداخلي ولا وعيها لنشهد مباشرة ما يختلج في داخلها، براعة هذا الأسلوب تكمن في أنه يعطينا الانطباع بأننا نواجه الشخصية بما تعيشه وراء الكلام»[219].

ويتفاوت توظيف نجيب محفوظ للمناجاة الداخلية، بتفاوت البناء الروائي لأعماله الروائية الواقعية، وبتفاوت المواضع والمواقف السردية الدرامية، داخل الراوية الواحدة، ففي رواية زقاق المدق - مثلا - لا نجد للمناجاة الداخلية حضورا يستدعي الاهتمام، إلا في موقف سردي واحد، يستعرض فيه الراوي زقاق المدق ككتلة صماء مفرغة من الحياة والمعنى، انطلاقا من المناجاة التهكمية، الساخرة، التي تمثلها لوعي شخصية حميدة[220] ولعل هذا يعود - فيما نرى- إلى أن المنظور الروائي الأساس، الذي ينتظم كل عناصر البناء الروائي في هذه الرواية، بوجه خاص، هو المنظور المكاني العام، ممثلا في رؤية زقاق المدق، بوصفه معادلا فنيا للحياة الانسانية، الاجتماعية، عندما تفتقد هويتها المادية والمعنوية، من الداخل ومن الخارج، في آن معا. ولا يعني هذا أننا هنا أمام معادل فني مكاني ينعدم فيه الادراك الزمني وإنما يعني أن الزمن هنا، قد أطر وجسد وشخص، بوصفه جزءا لا يتجزأ من دلالة اللوحة المكانية العامة المعادلة لحياة زقاق المدق، لا الناقلة لها أو المخبرة عنها.

يضاف إلى ذلك أن طبيعة الوعي الذهني والنفسي، الداخلي لشخصيات رواية زقاق المدق، على وجه التحديد، محدودة المعطيات والآفاق أو - بالأحرى - لا تمتلك قابلية التناجي الداخلي، مع ذاتها أو مع محيطها أو مع العالم، إلا بالقدر المقدر الذي ينسجم مع قدراتها التخييلية التي هي -في الواقع- جزء من الوعي الشعبي الجمعي البسيط، الذي يرتبط بشخصية زقاق المدق نفسها.

أما في الروايات الأخرى، القاهرة الجديدة، خان الخليلي، بداية ونهاية، الثلاثية، فإن هناك مبررات أو - فلنقل - قابليات كثيرة لتوظيف المونولوج الداخلي، وإن كان ذلك بمستويات تعبيرية ودرامية متفاوتة.

فمن حيث البناء الروائي في هذه الروايات، نجد ان المنظور الزمني هو الذي يهيمن على البناء الروائي في هذه الأعمال، وهو يتمثل - كما تقدم - في تجسيد وتشخيص اللغة الروائية، بمستوياتها السردية المختلفة، لمفارقة التغير المادي والمعنوي، والأيديولوجي والحضاري بوصفه أحد أخص الخصائص الوظيفية للانسان والمجتمع الحديث بوجه عام، وبوصفه أحد المعالم الوظيفية الكبرى التي تقوم عليها حياة الطبقة البرجوازية الصغيرة في تعارض مصالحها ومواقعها وقناعاتها الأيديولوجية، مع الطبقة التي دونها من جهة، ومع الطبقة التي تعلوها وتتحكم في صيرورة حياتها، من جهة ثانية. ولا يعني هذا - بالطبع - انعدام الادراك المكاني، في هذه الأعمال، بدليل واحد، يغني عن كل ما عداه، وهو أن العنصر الروائي المظهر في كل عناوين هذه الروايات هو عنصر المكان الروائي الاجتماعي، وإنما يعني أن المكان كحيز أو كأشياء تملأ الحيز أو كصفات مادية أو معنوية مسندة للحيز أو للشيء، يخضع لصيرورة الزمن أو بمعنى أدق فالمكان الروائي عند نجيب محفوظ في هذه الأعمال قد وظف بوصفه جزءا لا يتجزأ من المنظور الدرامي للزمن، ممثلا في "مفارقة التغير". هذا من جهة، ومن جهة ثانية، فإن طبيعة المنظومة الذهنية والنفسية والأيديولوجية التي تمثل وعي الطبقة البرجوازية الصغيرة، بواسطة الشخصيات الروائية الأساس في هذه الروايات، تسمح - بل تقتضي - بالضرورة ممارسة المناجاة الداخلية في أرقى مستوياتها التعبيرية والدرامية التي تقترب بعض نماذجها من أسلوب "تيار

الوعي" وانطلاقا من دراستنا لمختلف النماذج السردية الحوارية الداخلية، التي أحلنا عليها في الهوامش، فإننا استطعنا أن نلم - دون أن نحيط - بالمظاهر التقنية الخاصة بالمناجاة الداخلية في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، فيما يلي :

1 - على خلاف المناجاة البسيطة العادية التي جاءت في شكل أقوال متمثلة، فإن المناجاة الداخلية كتقنية سردية متميزة ترتبط بالمواضع والمواقف السردية الدرامية، التي لاتستجيب لتمثيلها والتعبير عنها، الأشكال السردية التقليدية، وفيما يشبه القاعدة المطردة، فإنه كلما اتجه الخطاب السردي إلى ارتياد العالم الداخلي للشخصيات الروائية، في المواقف السردية ذات الزوايا الحادة، كلما توافرت إمكانيات المناجاة الداخلية، وتحققت - نتيجة لذلك - أهم وظيفة للصورة السردية الحوارية الداخلية ممثلة في الوظيفة التعبيرية الدرامية.

2 - إذا كانت المناجاة في درجة الصفر، متناثرة هنا وهناك في مساحة الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، مما يجعلها تؤدي وظائف جزئية، استطلاعية محدودة، فإن المناجاة الداخلية ممركزة في هذا الخطاب، بمعنى أنها في أظهر حالاتها، زيادة عن ارتباطها بالمواقف السردية الدرامية المركزة بمجرى وعي ولا وعي الشخصيات الروائية الأساس، التي تمركز الأحداث الروائية وتستقطب دلالتها المكانية والزمنية، مثل شخصية محجوب عبد الدايم، في القاهرة الجديدة، وشخصية حميدة في زقاق المدق، وشخصية أحمد عاكف في خان الخليلي، وشخصية حسنين في بداية ونهاية، وشخصيات : السيد أحمد عبد الجواد، ياسين، كمال، في الثلاثية، في حين نجد أن المناجاة الداخلية

المرتبطة بوعي ولا وعي الشخصيات الروائية الأخرى التي يمكن أن نقول عنها بأنها ثانوية بالقياس إلى الشخصيات الروائية الأساس، مثل شخصية حسن، نفيسة، حسين، في بداية ونهاية، وشخصية الأم أمينة، والبنت الشابة، الحالمة، عائشة، في الثلاثية عبارة عن أقنعة وعي نفسي، وجداني متخالف ومتناقض مع الشخصيات الروائية الأساس، ولكنه - رغم ذلك - يوسع ويعمق المفارقات المادية والمعنوية والذهنية والنفسية والأيديولوجية التي يضطرب بها وعي ولا وعي الشخصيات الروائية المركزة في النص الروائي.

ولعل هذا ما كان يعنيه جون بويون، عندما سمى النمط الأول بـ : "الشخصيات العاكسة" "Personnages reflecteurs" وسمى الثانية بـ : "الشخصيات المعكوسة" "Personnages images "[221].

3 - إلا أن أهم مظهر للصورة السردية الحوارية الداخلية، هو المظهر اللغوي الأسلوبي، الذي يتمثل في الطريقة أو التقنية أو الصناعة التي وظف بها نجيب محفوظ أسلوب المونولوج الداخلي، سواء في صيغته الموضوعية التي يبدو فيها صوت الراوي أظهر من صوت الشخصية، وإن كان ممثلا له، أو في صيغته الذاتية، الأحدث، حيث يحل صوت الراوي في صوت الشخصية الروائية، وإن لم يختف تماما[222]. ويجوز لنا أن نصف - بشكل غير مباشر - لغة الصورة السردية الحوارية الداخلية، في الخطاب الروائي الواقعي، عند نجيب محفوظ، فنقول بأنه : "لا مجال هنا للغة الوصفية ذات الرقعة المطاطة المترامية خارج الشخصة، ولا مجال لبطء الحركة الايقاعية أو ثقلها وامتدادها في المجال المكاني... ولا مجال للصور الحوارية المثقلة بسببية الحدث الروائي"[223]، وإنما نحن هنا بصدد صور سردية باطنية،

كثيفة، مشحونة، قلقة توحي أكثر مما تشير وتعبر أكثر مما تمثل وتجرد أكثر مماتجسد، وتضمر أكثر مما تظهر، وتركز وتستقطب أكثر مما تشتت[224].

وهي - باختصار - لغة تغلبت فيها "الوظيفة الشعرية "للكلام" على حد قول (جاكو بسون) "Roman Jakobson"" ولذلك نجدها تخلو من علامات التنصيص ومن أفعال القول التي يتأسس عليها الخطاب السردي، مثل : "قال لنفسه"، "قال في نفسه" "قال عن نفسه" "تحدث في نفسه" "تحدث عن نفسه" "تساءل في نفسه" إلخ... وتظهر فيها الصيغ الانشائية التعبيرية كالاستفهام والتعجب والحذف والتكرار، وتتوالد الجمل من بعضها مختزلة بذلك العلامات اللغويةغير اللفظية، كالفاصلة (،) والفاصلة المنقوطة (;) والنقطة (.) وتختفي الجمل الاعتراضية، الشارحة أو المخبرة، وينفتح القول السردي على استحضار عناصر لفظية من جنس خطابات أخرى، كالخطاب الشعري أو القرآني أو الحديث أو الأمثال والحكم، وتتداخل الضمائر والمعطيات المكانية والزمنية و"تتزامن" المستويات المتعددة للزمن، كالماضي والحاضر، والمستقبل، من خلال "الاسترجاع"[225](analepses)، "الخارجي" أو "الداخلي" ومن خلال:"الاستباق"[226](prolepses)، ويتضائل مفهوم "الرؤية من الوراء"[227](vision par derriere)، الذي يمثل له عادة بهذه الصيغة : "الراوي > الشخصية (الراوي العالم بكل شيء) ليبرز مفهوم : "الرؤية مع" (vision avec) الذي يمثل له عادة بهذه الصيغة : الراوي أو السارد = الشخصية (الراوي يعلم ما تعلمه الشخصية)، عند البعض، ومفهوم أو مصطلح : "التبئير الداخلي"[228]focalisation interneعند البعض الآخر.

3 – وظيفتها الفنية في الخطاب الروائي الواقعي :

إن كل الخصائص الأسلوبية الوظيفية السابقة، نجدها متحققة في الصورة السردية الحوارية الداخلية عند نجيب محفوظ، بمستويات كمية وفنية متفاوتة، أدناها ما نجده في شكل المناجاة المتمثلة من قبل الراوي، والتي دعوناها بـ : "المناجاة في درجة الصفر"، وأوسطها ما نجده في رواية زقاق المدق ورواية خان الخليلي، ورواية القاهرة الجديدة، وأقصاها ما نجده في رواية بداية ونهاية، وفي العمل الواقعي الملحمي ممثلا في الثلاثية.

وسواء كنا بصدد المناجاة في درجة الصفر أو كنا بصدد المناجاة الداخلية التي هي "بين بين" أو كنا بصدد المناجاة الداخلية في أظهر حالاتها، فإن الوظيفة الاستراتيجية الكبرى التي تنتظم داخلها وظائف كثيرة تبعا لطبيعة الموقف السردي الذي هو محل التناجي، تتمثل في الوظيفة التعبيرية الدرامية، مقابل الوظيفة السردية التمثيلية "التصويرية" التي اضطلعت بتحقيقها الأشكال السردية التقليدية المهيمنة على الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ.

ولا يعني هذا أن الصورة السردية الوصفية، التي تؤسسها وتؤطرها دلالة الزمن، أو الصورة السردية الحوارية الخارجية، التي تمثل وجهات النظر الشخصية المتعارضة جزئيا أو كليا، مجالها الوظيفي تفتقر إلى الوظيفة التعبيرية، وأن الصورة السردية الحوارية الداخلية لا تتحقق فيها الوظيفة التمثيلية فهذا ما لا نعنيه أصلا، لسبب رئيس واحد، وهو أن مطلق الكلام البشري ومن باب أولى الكلام الأدبي السردي، يحقق الوظيفة التمثيلية والوظيفية التعبيرية في آن واحد.

وإنما نعني أن الوظيفة الأظهر في الصور السردية، المكانية أو الزمنية أو الزمكانية هي الوظيفة التمثيلية التصويرية بوصفها من بين أهم المعايير الأسلوبية التي اعتمدها السرد الروائي الواقعي التقليدي، في حين أن الوظيفة الأظهر في كلام المكون الحواري بوجه عام، وفي كلام ما وراء الكلام، حيث الصورة السردية الحوارية الداخلية بوجه خاص، هي الوظيفة التعبيرية الدرامية، التي تعززت كبديل أسلوبي لنظرية المحاكاة التقليدية، بفضل منجزات علم النفس التحليلي خصوصا فيما يتعلق باكتشافه لمناطق الوعي واللاوعي الباطني وبفضل استبصارات النظرية الرمانتيكية، وبفضل الفلسفة "الظاهراتية" Phenomenology (229) وتختلف الوظيفة التعبيرية الدرامية عند نجيب محفوظ باختلاف السياق الروائي الذي وضعت فيه الشخصيات الروائية، كما سنقف على ذلك بالتفصيل فيما يلي:

3 - 1 : مظاهر الوظيفة التعبيرية الدرامية للصورة السردية الحوارية الداخلية :

3 - 1 - 1 : على مستوى شكل المناجاة في درجة الصفر:

رغم أن الوظيفة التعبيرية لمختلف الأقوال المتمثلة، السابقة التي أسميناها بـ : "المناجاة في درجة الصفر"، لا تتحقق كوظيفة مركزية تستدعي المزيد من الاهتمام، فإنها – على كل حال – موجودة في أدنى مستوياتها ومن قراءتنا لكل النماذج المناجاتية المتمثلة السابقة، وجدنا أن للوظيفة التعبيرية من خلال تلك الجمل والفقرات عدة مظاهر وظيفية، بعضها خاص بالسياقات المختلفة لتلك الأقوال وبعضها عام يتصل بالتقنية السردية التي تنتظمها جميعا وتتمثل الأولى في :

1 - <u>الوظيفة الأيديولوجية</u> : "وجعل يقول عن نفسه : كنت فاضلا بدين وبغير عقل، وأنا اليوم فاضل بعقل وبغير خرافة" "... هاكم بطاقتي الشخصية : فقير واشتراكي، ملحد وشريف، عاشق عذري" "وأشار إلى السماء وهو يقول : أعطى وأخذ، كل شيء بأمره، وكل شيء له، والحزن كفر" "قالت في نبرات لا تخلو من دلالة : ألا تحترم عباد الرحمن !... الله بيننا وبينك فاذهب عنا مكرما" "ألم أكن عندك أمس؟ إني أزورك... كلما لجت بي الحيرة، إن الحيرة تدفعني إليك قبل الشهوة".

2 - <u>الوظيفة التهكمية الساخرة</u> : "... لا بأس، جميل، وأيم الله" "لا يجوز علي مكرك يا مرة!"، لماذا قصدتني إذن يا مرة ؟" "ماله الحشيش! راحة العقل وتحلية للحياة وفوق هذا وذاك فهو مدر للنسل !" "الفكر؟! ورده مقطع أغنية الحامولي، الفكر تاه أسعفيني يا دموع العين" "وكثيرا ما يهزأ بنفسه فيقول : لست خيرا منها، فهي جامعة أعقاب سجاير، وأنا جامع أعقاب فلسفة ثم إني في نظر المجتمع شر منها" "ومضى يقول لنفسه بلهجة التمريض : الحرية المطلقة... طظ المطلقة... ليكن لي أسوء حسنة في إبليس... الرمز الكامل للكمال المطلق... هو التمرد الحق، والكبرياء الحق، والطموح الحق، والثورة على جميع المبادئ"(230).

3 - <u>الوظيفة الدرامية الاستطلاعية</u> : "... ضاعت حياتي حقا ولكن البركة في إحسان"، "... لو انتهى أجل الرجل لوئدت آمالي جميعا... رباه ! أيمكن أن يحدث هذا وما عاد بيني وبين الامتحان النهائي سوى أربعة أشهر!" "ماذا وراءك أيها المساء؟" "ترى أين يكون سيدي الآن؟" "...لعنة الله على الأستراليين!... أين أنت يا أزبكية لأبثك همي وأشجاني وأتزود منك بشيء من الصبر" "لم تزلزل الأرض،

ومر كل شيء بسلام، ولم يراني أحد، ولن يراني أحد، ثم إني لم أقترف إثما" إلخ... فكل هذه الوظائف الجزئية لا تعرض أو تمثل من خارج الشخصيات الروائية، وإنما هي تأتي في شكل جمل وفقرات تعبيرية حية متمثلة من داخل الشخصيات الروائية نفسها.

أما الوظيفة السردية التقنية لهذا المستوى السردي التعبيري فهي تتمثل في :

1 – تحجيم هيمنة صوت خطاب الراوي، الذي يعلم عن الشخصية أكثر مما تعلم، وإن لم يصل ذلك إلى المستوى الذي يجعل المفهوم السردي الحيوي الحديث، ممثلا في "الرؤية مع"، بارزا ومهيمنا، وإنما نجد هنا نوعا من المد والجزر بين الصيغة السردية التقليدية (السارد > الشخصية)، وبين الصيغة السردية الحديثة (السارد = الشخصية) وقد ترتب عن هذه الوظيفة بالضرورة بروز :

2 – ضمائر الحاضر العيني : (أنا، نحن، أنت، أنتم، أنتن)، التي يقتضيها كل مكون حواري تعبيري مهما كان.

3 – تحرير الخطاب الروائي من علاقات التوسط الكلي، القائم، بين الشخصيات الروائية وبين شخصية المتلقي التي لم تبق هنا رهينة صيغة المروي له، بقدر ما صارت طرفا مشاركا في "الألانيات" – أي الأنا كحضور – المنتجة لرسالتها بنفسها، وإن ظلت شخصية الراوي كوسيط جزئي قائمة في هذا المستوى التعبيري المحدود.

4 – بروز مؤشرات عنصر الزمن الداخلي الذي تعتمده الراوية الحديثة ممثلا في تذبذب وعي الشخصية بين الماضي والحاضر والمستقبل، مما يساعد على توليد العناصر والمعطيات الدرامية في الخطاب الروائي، كما سيتضح ذلك بجلاء من خلال :

3 - 1 - 2 : الوظيفة التعبيرية الدرامية للحوار الداخلي في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ :
(نماذج تطبيقية متنوعة)

لا شك أن أظهر المستويات الفنية للمناجاة الداخلية أو الحوار الداخلي في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، تتمثل في الفقرات والمقاطع والمشاهد - أحيانا - السردية التعبيرية التي تقوم على الاستحضار الفوري المكثف لمستويات متنوعة من وعي - ولا وعي أحيانا - الشخصيات الروائية في المواقف السردية المركزة.

ذلك أن الحوار الداخلي في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ لا يمثل - في الواقع - تقنية سردية مقصودة لذاتها كما هو الشأن في أعمال نجيب محفوظ اللاحقة مثل : (أولاد حارتنا، اللص والكلاب، الطريق، الشحاذ، ثرثرة فوق النيل، ملحمة الحرافيش إلخ...)، وإنما هو هنا يأتي كوسيلة فنية تعبيرية تحد من رتابة السرد والوصف والحوار الخارجي من جهة، وتتيح للمبدع والمتلقي معا أن يتعمقا في الكشف عن الدلالة المفارقة التي تنتظم الواقع الاجتماعي المجسد والمشخص في الوصف والسرد والمعبر به في الحوار الخارجي، ومن باب أولى في كل الصور السردية الحوارية الداخلية.

إلا أن توظيف نجيب محفوظ لهذه الوسيلة الأسلوبية التعبيرية الدرامية، يتفاوت بتفاوت المنظور الروائي المبرز (Perspective narrative) الذي يدرك به العالم في هذه الأعمال الروائية.

ففي رواية زقاق المدق، مثلا نجد ان المنظور الروائي المبرز هو المنظور المكاني، ممثلا في افتقاد حياة زقاق المدق

للهوية المادية والمعنوية التي تجعله محل تعلق به وتواصل معه، فهو معادل موضوعي مكاني وزمني مضمر "للضياع المادي والمعنوي، من زاويتي نظر أساسيتين، إحداهما هي زاوية نظر الفنان التي تستعرضه على نحو وصفي وهمي يبدو فيها منتميا مكانيا إلى الخلف البعيد وزمنيا إلى الشمس الغاربة من جهة، والظلام السرمدي من جهة ثانية، ومنتميا بشريا إلى الانماط المسطحة المحدودة بحدود الحيز المكاني. وزاوية النظر الثانية التي يبدو فيها هذا العالم الزقاقي رمزا لمعنى الثبات والفراغ والخلاء المادي للحياة، هي زاوية نظر الشخصية الرئيسية (حميدة)، التي تعيد إخراج الحجم البشري للزقاق بنفس المنظور الذي قدمه به الفنان في الافتتاحية الأولى ولكن على نحو ساخر يبدو فيه مجرد كتل تتجانس أبعادها المكانية وعلاقاتها الوظيفية لتلتف كلها حول تجسيم الخواء المادي والمعنوي داخل البعد البصري والذهني والشعوري لشخصية حميدة[231].

في حين أن المنظور الأكثر هيمنة وتأثيرا في القاهرة الجديدة وبداية ونهاية والثلاثية، هو المنظور الروائي الزمني أو بالأحرى المنظور الزمكاني.

ونود ان نلفت الانتباه إلى أنه باستثناء رواية زقاق المدق، وخان الخليلي، فإن المجال الوظيفي الأظهر للحوار الداخلي عند نجيب محفوظ هو مجال الزمن الروائي الداخلي، الذي حولته اللغة إلى شرائط من الوعي الذهني والشعوري واللاشعوري المركب للشخصيات الروائية خارج إطار الزمن المعياري الوضعي الذي يخضع للتوالي والتعاقب الخارجي. حيث "يسقط عن الزمن معنى التوالي والتعاقب بين لحظاته ويكف الاحساس بحركته الخارجية"[232] وذلك لأن "العيش داخل الزمن الداخلي لا يعني معايشة الزمن"[233]، ولأن "الزمن الطبيعي غريب علينا في حين أن

الزمن الداخلي هو نفسها... إن حاضرنا لا يتردى في العدم كما هو الحاضر في البندول، إنه يسجل في العقل والأنسجة والدم"[234].

ونحن إذ نلفت الانتباه إلى ذلك فإننا نود أن لا يفهم من ذلك أن لا أهمية للمظاهر الحسية الخارجية، كالزمن الطبيعي المشخص والزمن الفيزيائي ممثلا في الوقائع والأحداث المسرودة وزمن المؤشرات التاريخية الخارجية، وأن لا أهمية أيضا، للمدركات المكانية : (الأحيزة، الأشياء، الصفات، الاحداثيات المختلفة، الشخصيات الروائية نفسها)، وإنما نعني أن الصورة السردية الحوارية الداخلية هي أكثر الأشكال السردية عند نجيب محفوظ إذابة وصهرا للمظاهر والمستويات الزمنية والمكانية الخارجية في بعضها أولا، وتحويلها ثانيا، إلى شرائط وعي داخلي تتداخل فيه المعطيات المكانية بالمعطيات الزمنية، وتتزامن فيه دلالات الماضي والحاضر والمستقبل مكونة بكل ذلك ما نعتناه بالوظيفة التعبيرية.

3 - 1 - 3 – الوظيفة التعبيرية التهكمية الساخرة للحوار الداخلي في "زقاق المدق":

إن أبسط أشكال الحوار الداخلي عند نجيب محفوظ مانجده في رواية زقاق المدق، فهو محصور جدا من الناحية الكمية، ويفتقر إلى البناء الدرامي لعنصر الزمن الروائي الداخلي، إذ قلما نجد الوعي الداخلي للشخصيات الروائية في حالة استرجاع أو استباق فوري للزمن من الداخل، وقلما نجد كذلك إعادة تركيب وإخراج العناصر المكانية، بوصفها عناصر درامية معبرة عن الوعي الذهني والشعوري واللاشعوري المحتدم داخل الشخصيات الروائية. ولعل أظهر نموذج لذلك هو هذا النموذج [235] الذي تمثل فيه الراوي

الكلام الصامت لشخصية حميدة وهي تتهكم وتسخر من نمط الحياة الزقاقية، وتستعد في الآن نفسه للانفصال عنها، والاتصال ببديل آخر حتى ولو كان في ذلك ضياعها المادي والمعنوي والانساني.

ويمكن وصف المناجاة الداخلية هنا بأنها عبارة عن حوار داخلي صامت، يأتي في سياق خطاب حواري خارجي ملفوظ، له دورة كلامية مبرمجة يفترض فيها أن تستوفي التعبير عن الموضوع المتحاور حوله، ولكن بملامسة الخطاب الحواري الخارجي لما يشغل بؤرة وعي إحدى الشخصيتين المتحاورتين يتحول مسار الكلام من الخارج ليتجه إلى الداخل، من خلال الحوار الخارجي نفسه : "فقالت حميدة بدهشة : – وهل الجلباب شيء يهون؟... ما قيمة هذه الدنيا بغير الملابس الجديدة؟... ألا ترين أن الأولى بالفتاة التي لا تجد ما تتزين به من جميل الثياب أن تدفن حية؟... أجل ما قيمة الدنيا إذا لم نرتد ما نحب؟" فنحن هنا أمام حوار خارجي في الظاهر، ولكنه مبطن بحوار داخلي، ومن خلال بعض العناصر الحسية المادية ذات العلاقة بالحياة الباطنية للمرأة بوجه عام، والمرأة المتدفقة حيوية وشبابا كشخصية حميدة، ويتمثل ذلك في "المرآة" التي تتأملها حميدة بحثا عن معنى لحياتها، فلا تظفر من ذلك إلا بما يعزز فيها الشعور بالضياع الخاص، من خلال "النافذة" بوصفها "مرآة" معكوسة على عالم زقاق المدق ونتيجة استثارة الوعي الداخلي لشخصية حميدة يعلق – ولا يقطع – الكلام الحواري الملفوظ، ليبرز "كلام ما وراء الكلام"، ويحل صوت الراوي في مجمل الأصوات الصادرة عن شخصية حميدة، وكما سبق ان أشرنا في البداية، فإن هذه المناجاة من أبسط الصور الحوارية الداخلية عند نجيب محفوظ، ويصح أن ندرجها فيما يعرف "بالمنظور الداخلي الموضوعي"[236]، الذي تعبر فيه اللغة عن الوعي الذهني

والشعوري للشخصية بالخارج، وذلك لأننا إذا سلمنا بأننا هنا بصدد "حديث نفس" فإن "حديث النفس" هذا ليس عن "داخل النفس" بقدر ماهو "حديث نفس" عن "خارج النفس". وكل ما هنالك أننا لا نرى ولا ندرك هذا العالم الخارجي الموضوعي إلا من خلال المنظار المتنقل الذي تستعرضه به شخصية حميدة.

وهذا المنظار الذي ترى به شخصية حميدة يتسع حينا ويضيق حينا آخر، ولكنه في كل الأحوال يثبت في وعي المتلقي معنى الانفصال الذهني والشعوري لشخصية حميدة، عن حياة زقاق المدق التي تبدو في منظورها فاقدة للهوية المادية والمعنوية التي تجعله محل اتصال به وتواصل معه.

وإذا اعتبرنا أن صوت الراوي هنا قد حل في مجمل الأصوات التعبيرية التهكمية للشخصية فإن ذلك يجعلنا نستنتج المعادلة التي تقوم عليها الراوية كلها وهي : رؤية ش حميدة + رؤية السارد = زقاق المدق، ككيان مكاني اجتماعي مفرغ من الحياة. ويتم التعبير عن هذه المعادلة القائمة أساسا على المفارقة المكانية المظهرة والزمنية المضمرة من خلال الوظيفة التعبيرية التهكمية التي تبدو أنها هي الأسلوب الذي ينسجم مع طبيعة ورؤية هذه الشخصية التي يبدو العالم بالنسبة إليها مجرد صور كاريكاتورية مقلوبة.

وتظهر هذه الوظيفة، أول ما تظهر في الجمل التهكمية الأولى : "مرحبا بك يا زقاق الهنا والسعادة. دمت ودام أهلك الأجلاء. يالحسن هذا المنظر، ويالجمال هؤلاء الناس ماذا أرى؟" فكل وظائف الجمل الخمس هنا تتكامل في بناء صورة انطباعية إجمالية مقلوبة رأسا على عقب داخل منظار شخصية حميدة، وذلك باستخدام حميدة لمعجم تعبيري ممعن

في التهكم والسخرية، وهو معجم يقوم - بالأساس - على استثمار الروائي لأسلوب المدح في معرض الهجاء والثناء في معرض الذم، والاتصال في معرض الانفصال والاثبات في معرض النفي، فجملة :"مرحبا بك يا زقاق الهنا والسعادة" صورة لفظية وصوتية ومعنوية تهكمية مقلوبة لصورة لفظية وصوتية ومعنوية أخرى مفارقة لها في كل شيء، وهي : "بعدا لك يا زقاق الشقاء والتعاسة"، وجملة : "دمت ودام أهلك الأجلاء"، "يا لحسن هذا المنظر" "ويا لجمال هؤلاء الناس" "ماذا أرى؟" تستحضر معها إلى الذهن مباشرة الكلام العيني المباشر لشخصية حميدة قبل قليل عن زقاق المدق، ككائن منفي من الحياة: "زقاق العدم !" وعن أهله: "أفي هذا الزقاق أحد يستحق الاعتبار؟... كلهم كعدمهم" وعن نفي الحياة أصلا عنه، في حدود مجاله المكاني والزمني معا: "ألا ترين أن الأولى بالفتاة التي لا تجد ما تتزين به من جميل الثياب أن تدفن حية؟" وفي سياق التعبير التهكمي الساخر، تتلاحق كل الصور الجزئية الست : (حسنية الفرانة، جعدة، المعلم كرشة، عم كامل، عباس الحلو، سليم علوان»، بشكل كاريكاتوري داخل المجال البصري لشخصية حميدة وذلك باستخدام حميدة للازمة إشارية تكررت هنا إحدى عشر مرة، وهي إسم الاشارة للقريب : (هذه، هذا)، التي أتاحت للرؤية التهكمية الصادرة عن شخصية حميدة أن تتحول من منطق الصورة الاجمالية المأخوذة عن بعد في الجمل الأولى، إلى منطق الصورة الجزئية المأخوذة عن «قرب» من جهة، وعينت مواقع التهكم والسخرية، من جهة ثانية وعززت و-هذا هو المهم- قابلية انفصال شخصية حميدة عن الحياة في مدار زقاق المدق، من ناحية ثالثة. فكل أسماء الاشارة هنا جاءت في سياق تحقير المشار إليه، وذلك بجعله مسندا إلى صفات نمطية ثابتة مفرغة من الحياة مثل : "هذه حسنية الفرانة جالسة على عتبة الفرن كالزكيبة".

إذ أن كل الأسماء والصفات المشار إليها هنا مختزلة في : "الزكيبة" بوصفها هي مجال الاشارة، أي "هذه الزكيبة" "وهذا المعلم كرشة القهوجي متطامن الرأس كالنائم وماهو بنائم "إشارة إلى السياق الحالي لشخصية المعلم كرشة، ممثلا في غيابه عن الوعي باليقظة" وهذا عم كامل يغط في نومه» إشارة للنوم المتواصل، ومع أن كل الصور الاشارية التي يستعرضها الشريط البصري لشخصية حميدة تبدو محل تهكم وسخرية إلا أن هناك صورتان تستوقفان بصرها الشرود، وهما صورة عباس الحلو، والسيد سليم علوان، ولكنهما تتفاضلان داخل شريط وعيها كما ونوعا، فمن الناحية الكمية نجد أن الصورة المأخوذة لعباس الحلو لا تتجاوز ثلاثة جمل قصيرة، بينما نجد أن الصورة الاشارية المأخوذة للسيد سليم علوان تتكون من عشرة جمل، ومن الناحية الفنية نجد أن نظرة حميدة لعباس الحلو نظرة تهكمية استعلائية تمت فيها الاشارة إليه بنفس الكيفية التعبيرية التهكمية التي تمت بها الاشارة للشخصيات الزقاقية النمطية الأخرى، في حين أن الاشارة إلى السيد سليم علوان إشارة تخيير وتمييز : "أما هذا فالسيد سليم علوان" وتفضيل وامتياز : "صاحب الوكالة" واتصال وتواصل: "رفع عينيه يا أماه وغضهما، ثم رفعهما ثانية... والثانية ياسليم بك؟ رباه هذه نظرة ثالثة... ليتك لم تكن زوجا وأبا إذن لبادلتك نظرة بنظرة، ولقلت لك أهلا وسهلا ومرحبا"، إن تعاقب الاشارة إلى عباس الحلو والسيد سليم علوان داخل شريط وعي حميدة، على هذا النحو التفاضلي، يستحضر إلى الذهن مباشرة مؤشرين حدثيين لاحقين، يتمثل الأول في الارتباط العاطفي اللفظي الذي تم العدول عنه بين عباس الحلو وحميدة [237]، ويتمثل الثاني في

إمكانية حدوث صفقة مادية لم تتم بين حميدة والسيد سليم علوان[238]، لتجد حميدة نفسها بعد ذلك في حل من كل ما يربطها بحياة زقاق المدق.

وهذا معناه أنه بالرغم من أن العنصر الروائي الأظهر في هذه المناجاة هو الدلالة المكانية التي تم التعبير عنها بأسلوب تهكمي مقلوب فإن نجيب محفوظ يربط دائما بين دلالة المكان و دلالة الزمن، وإن جاءت دلالة أحدهما أظهر والأخرى أضمر ومحور الربط عنده هو مفارقة الانفصال والاتصال، فإذا كانت الوظيفة التعبيرية التهكمية في هذه المناجاة تعزز الشعور بالانفصال المكاني فإن ذلك يعني ضمنا أن شريط وعي حميدة المنفصل مكانيا، في حالة اتصال مكاني ما مؤجل الحيثيات، وكلا من الانفصال والاتصال لا يمكن أن نتصور تحققهما إلا بوصفهما مظهرا مفارقا للبنية الزمنية الوظيفية والدلالية الأساس التي جسدتها وشخصتها وعبرت عنها وعبرت بها كل الأشكال السردية في الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ ممثلة في "مفارقة التغير".

3 - 1 - 4 – الوظيفة التعبيرية الدرامية للحوار الداخلي عند نجيب محفوظ في "القاهرة الجديدة" "بداية ونهاية"، "الثلاثية"، (المفارقة الزمنية)[239] :

بالرغم من أن الوظيفة الأظهر لكل الصور السردية الحوارية الداخلية المثبتة في الهامش، تتمثل في الوظيفة التعبيرية الدرامية، فإن هذه الوظيفة تتفاوت بتفاوت البناء الروائي في هذه الأعمال.

ففي رواية "القاهرة الجديدة" وهي باكورة الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ نجد المؤشرات الأساس للحوار الداخلي تتمثل في :

أ : أن الصور السردية الحوارية الداخلية تأخذ حيزا مكانيا محدودا في مساحة النص الروائي كما أن مظاهرها اللغوية الكمية تتراوح بين الجملة والفقرة والمقطع، هذا فضلا عن أنها تأتي في شكل "مقطعات" مفصولة بالأساليب السردية التقليدية الأخرى، كالوصف والسرد والحوار الخارجي.

ب : تأتي كلها مرتبطة بوعي شخصية روائية واحدة، هي شخصية محجوب عبد الدايم، إذ قلما نجد حوارا داخليا، مباشرا أو متمثلا لوعي شخصية إحسان شحاتة التي تبدو مأساتها الاجتماعية، والانسانية أحد من مأساة نظيرها وشريكها في الصيرورة الاجتماعية التراجيدية، وذلك لكونها فتاة قد جمعت بين مفارقات عدة، كالطموح والفقر والجمال والمسؤولية الاجتماعية، في مجتمع استغلالي لا يرحم، كما أننا لا نجد أي مؤشر حواري داخلي لوعي شخصية علي طه، الذي اغتصبت منه حبيبته إحسان شحاتة، ولا نجد تماما أي مؤشر حواري داخلي لشخصية "وسيط السوء" سالم الاخشيدي، الذي "استُغل فاستَغل" ولا ندري هل يعود ذلك إلى أن وعي نجيب محفوظ بتقنية الحوار الداخلي في هذه الرواية، وفي رواية زقاق المدق وخان الخليلي، لم يتعزز ولم يتبلور بعد، أم أن نجيب محفوظ قد ركز المأساة الاجتماعية لكل هذه الشخصيات في شخصية محجوب عبد الدايم أم أنه أراد ان يوحي إلى القارئ بأن الانسان في ظل الفقر والاستغلال وإشاعة الفساد يفقد "أناه" ويتحول إلى مجرد كائن غريزي أجوف بلا ضمير وبلا كرامة وبلا ذمة، أم أن ذلك يعور إلى كل هذه العوامل مجتمعة ؟؟؟.

جـ : بالرغم من انخفاض لهجة السارد في الحوار الداخلي هنا، فإن صوت الشخصية لم يتحرر بعد من صوت شخصية السارد، والدليل على ذلك أن الضمير التعبيري العيني

ممثلا في الحاضر المتكلم (أنا، نحن)، أو المخاطب : (أنت، أنتم)، يأتي بشكل محدود، أو يمارس حضوره من خلال عناصر سردية أو وصفية أو حوارية خارجية حالية تحدد مسبقا مجال وعيه الداخلي، مما ينفي عنه العمل الحر غير الموجه، ويقلل نتيجة لذلك، من أثره التعبيري الدرامي لدى المتلقي.

د : نتيجة لكل ذلك فإنه نادرا ما نجد بهذه الرواية ذلك التفاعل والتداخل الدرامي لمستويات الزمن الداخلي، ممثلا في الماضي والحاضر والمستقبل، كما لا نجد أيضا ذلك التفاعل بين المعطيات والعناصر الزمنية والمكانية، وإن تقاطعت وتماست في كثير من الأحيان، إلا أن هذه المؤشرات العامة للحوار الداخلي في هذه الرواية لا تقلل من أهمية توظيف نجيب محفوظ له، كما يمكن أن نختبر ذلك من خلال هذه النماذج : "ترى كيف صارت تحية الآن؟... وهل تذكره؟... ترى كيف صارت تحية؟... ألا يمكن أن تتذكره؟ ذلك الغلام الذي كان يحملها بين يديه ويجري بها ما بين البيت والمحطة؟... أما حمديس بك فلا يمكن أن ينسى وإن تناسى، سيذكره بمجرد أن يقع عليه بصره، ولن يقبض دونه يده... ترى كيف يكون استقبال البك له؟ هل تدعوه حرمه لترى كيف صار الغلام شابا يافعا؟! هل يتذكرون عهد القناطر ويسألون بشوق عن عبد الدائم أفندي الصديق القديم، فيمدون له يد المعونة عن طيب خاصر... يالها من حجرة نفيسة!... ألا يمكن أن يمتلك يوما قصرا كهذا القصر يقصد إليه ذوو الحاجات!"[240]، "ما لجرح بميت إيلام... ترى ماحقيقة شعورها !؟ أمسرورة هي بذاك اللقاء المرتقب !؟ أتنتظر على لهفة أم بغير مبالاة!! أيحطم هذا الرأس الجميل كما تحطم جوزة الهند ليرى ما فيه !؟... إنه ينتقد ويحلل ويحطم ولكن وراء ذلك تتخايل لعينيه أشباح مخيفة : سيارة تقف أمام عمارة شليخر، العروس... جاء زوجك

الطبيعي، ثم... كيف تلقاه؟ في نفس الحجرة، وعلى نفس الفراش!...[241].

الواقع أننا لا نستطيع أن نقول بأن هذين النموذجين يمثلان حوارا داخليا يقوم على وعي ذهني وشعوري فوري الحضور، وإنما نحن هنا بصدد حوار داخلي، تمثل فيه السارد الوعي الزمني الداخلي المتوتر لشخصية محجوب عبد الدائم، بدليل أن الضمير الذي أسند إليه هذا الوعي هو ضمير الغائب المفرد المذكر : "هو" والمفرد المؤنث : (هي) وجمع المذكر (هم) المعبر عنه بصوت "الأنا" السارد. إلا أن "الأنا" المعبر وال: "هو" المعبر عنه قد حلا في بعضهما وصارا معا لسان حال تعبيري درامي واحد، أو - بعبارة أدق - فالسارد هنا يعبر بالصوت التقديري للمعبر عنه، ممثلا في تلاشي حاضره في الماضي بواسطة الاسترجاع وفي المستقبل بواسطة الاستباق حينا، ومن خلال الجمع بينهما حينا آخر.

ففي النموذج الأول نجد أن شخصية محجوب عبد الدائم ما تكاد تتساءل بإلحاح في سياق المستقبل الموعود، حتى تتداعى صورة الماضي البعيد الذي يقدر بخمسة عشر سنة، وذلك من خلال استخدام أسلوب «الارتداد» (flasch back) ثم فجأة يعود السارد بوعي الشخصية إلى الحاضر المعلق على المستقبل، وذلك من خلال تكرار الجملة المفتاحية المتسائلة باتجاه المستقبل : "كيف صارت تحية؟ ألا يمكن أن تذكره !؟"، ومن موقع تعزيز التساؤل عن تحية المستقبل، يعود الراوي مرة ثانية إلى الماضي البعيد بواسطة الارتداد السردي الخارجي في : "ذلك الغلام الذي كان يحملها بين يديه ويجري بها ما بين البيت والمحطة!؟".

إن البؤرة الأساس التي عبرت عنها وعبرت بها هذه المناجاة الداخلية المتمثلة هي شخصية تحية التي استقطبت

الوعي الذهني والشعوري للشخصية الروائية في الماضي والحاضر والمستقبل، مما يجعلها تكتسب دلالة رمزية للحياة المادمية الحسية التي تتجه إليها شخصية محجوب عبد الدائم مكانيا من الأسفل إلى الأعلى ومن الفراغ إلى الامتلاء، وزمنيا من الخلف حيث الماضي إلى الأمام حيث المستقبل والقرائن الدالة على ذلك كثيرة، منها : أن تحية هي التي أثارت وعي ولامست لا وعي شخصية محجوب عبد الدايم في هذا النص، كما انها ظلت مجال قصد ذهني وشعوري، ووظيفي معلق لشخصية محجوب عبد الدائم عبر ثلاثة فصول كاملة بالرواية[242]، ومنها ان الاسم الذي تحمله هو : "تحية" يتضمن داخله إسم "الحياة"، من جهة واسم : "حية" من جهة ثانية، والمعنى المتولد عن ذلك هو أن الحياة التي تستقطب إليها شخصية محجوب عبد الدايم هي التي ستنفث فيه سمها بعد أن أطبقت عليه، ومنها أن الحياة التي ظلت هذه الشخصية تلهث للاتصال بها والتواصل معها اقترنت دائما بالمرأة كمرآة عاكسة [243] فإذا جئنا إلى النموذج الثاني فسنجد أن الوظيفة التعبيرية الدرامية للغة هنا تبدو أكثر اتساعا في مساحة الوعي الداخلي للشخصية وأكثر تكثيفا لعنصر المفارقة الدرامية التي يقوم عليها المشهد الثالث والثلاثون كله[244].

ويتمثل المجال الوظيفي الأساس لهذه المناجاة وللمشهد كله، في تعرية تلك الصفقة التي تمت بين مجموعة من الصفقاء، كان أكثرهم خسارة مادية ومعنويةالطرف المأمور فيها ممثلا في شخصية محجوب عبد الدايم الذي حاول أن يداري جروحه المتلاحقة بشعاره الفوضوي الساخر "طظ" الذي خانه هذه المرة لأن جرحه قد غار وتغلغل في أعماق وعيه ولا وعيه الداخلي.

ولذلك لم يجد بدا من استحضار مفارقة المتنبي في قوله:

من يهن يسهل الهوان عليه *** فما لجرح بميت إيلام[245]

فمن رحم هذه المفارقة المقطرة لمعنى الهوان والابتذال في أحد مستوياته، يلد الوعي الذهني والشعوري الذي تمثله الراوي لشخصية محجوب عبد الدائم، وهو في حالة "بوح" واعتراف تعبيري درامي، بعد أن كان هذا الوعي في حالة "كمون"، و"تقنع" فيما قبل هذا الوقف السردي الحاسم.

وتأخذ حالة "البوح" هذه مظهرا سرديا يقوم على الإستباق الزمني الذي يأتي في شكل سلسلة من الجمل التعجبية المتسائلة التي تتدافع فيما بينها كالأمواج الواهنة التي تنكسر بمجرد أن تنشأ في الفقرة الأولى، وفي شكل صورة سردية تعبيرية «مستبقة»، اختزلت فيها المعطيات والعناصر المكانية والزمنية متحولة بذلك إلى علامات شاخصة تشهد على مهزلة حياة مججوب عبد الدايم، وتعبر عن ضياعه وإفتقاد المعنى في حياته في الفقرة الثانية.

ويستغل نجيب محفوظ المهزلة الخاصة بحياة شخصية محجوب عبد الدايم، ليعبر بها عن مهزلة الحياة العامة الناتجة عن المجتمع الرسمي، وذلك في المشهد الحواري التعبيري الذي تتمثل وظيفته الأساس في مسرحة وعي ولاوعي شخصية محجوب عبد الدايم، إنطلاقا من الدلالة الدرامية المفارقة في : "مالجرح بميت إيلام"، فالمتلقي هنا أما مستويين للحوار، أحدهما هو الحوار الخارجي الذي يجري فيه الكلام بين طرفين أحدهما معلوم وهو شخصية مجحوب عبد الدايم، والثاني مجهول لا نعرف عنه شيئا ما عدا بعض النعوت العامة : "الشاب المنفرد بكأسه ... الشاب الغريب"، مما يجعله قناعا لشخصية محجوب عبد الدايم نفسها، كما أن

الكلام المتداول بينهما يبدو مجرد كلام سكارى يخبطون خبط عشواء، أما المستوى الثاني فهو يتمثل في أن الحوار الخارجي هنا مبطن بحوار داخلي، وذلك لأن نجيب محفوظ قد جعل من حالة السكر، وتعاطي الشراب في هذا الجو القائض الخانق، مجرد حيلة فنية تتيح له أن يحرك تيار وعي ولا وعي شخصية محجوب عبد الدايم في الإتجاه الذي يجعل ضياعه الخاص جزءا لا يتجزأ من الضياع الإجتماعي والسياسي والأخلاقي العام. ومن ثمة فالشريط الكلامي غير الواعي لشخصية محجوب عبد الدايم، بوصفه هو الطرف المعلوم والمجهول الذي يتبادل الإرسال والإستقبال فيما بينه وبين نفسه، يمتلك منطقا داخليا أبلغ وأعمق من الكلام المنطقي العاقل، وسواء كان هذا الحوار الخارجي الداخلي، يدور بين شخصيتين حقيقيتين، أم كان يدور بين شخصية واحدة اصطنع لها الراوي نظيرا، فإن الأهم هو الوظيفة التعبيرية الدرامية التي يؤديها، وهي تتمثل في "خلق معادل فني"، ذهني وشعوري ولا شعوري لواقع مادي ومعنوي خارجي، يقوم على منطق مقلوب من أخص خصائصه غياب وتغييب الوعي بحقائق الأشياء، ولذلك يستوي كلام مجلس النواب في البرلمان – وهو المعيار النوعي للمصداقية أو لعدمها – مع كلام السكارى في الحانات : «في مجلس الأنس كما في مجلس النواب ليس بالمهم أن تفهم ما يقال، ولكن المهم ان تتكلم، كيفما اتفق، وكيفما أحببت ؟!!!" ويستوي أن يكون الانسان نظيرا للحيوان المسخر الذي يرعى في الحقل كالكبش أو يربط في الحجرة : «أنا في الحجرة والكبش في الحقل...؟... أنا في الحقل...! أنت إذا كبش ذو قرنين !".

وإذا فافتقاد المعنى في السياق الاجتماعي العام هو الذي جعل العالم يستوي ويرى بشكل مقلوب داخل شريط وعي

ولاوعي شخصية محجوب عبد الدايم، وهو الذي استدعى مفارقة المتنبي : "مالجرح بميت إيلام"، بوصفها هي لسان الحال التعبيري الدرامي للشخصية الروائية من جهة، ولسان حال صوت الروائي في الراوية كلها من جهة ثانية.

إلا أننا لاحظنا أن نجيب محفوظ لم يذهب بعيدا في توظيفه للحوار الداخلي برواية القاهرة الجديدة، وفي التعبير عن مجرى الوعي الداخلي للشخصية الروائية، إذ بمجرد ماتتجه اللغة لإثارة وتحريك الوعي الداخلي حتى تقطع أو تؤجل دون استئناف تاركة القارئ مقطوع الأنفاس.

2 - 2 - ولعل نجيب محفوظ قد تدارك ذلك في روايته الاجتماعية الدرامية : "بداية ونهاية"، وفي عمله الاجتماعي الواقعي الملحمي ممثلا في : "الثلاثية"، بين القصرين، قصر الشوق، السكرية. إذ من خلال دراستنا لكل النماذج الحوارية الداخلية السابقة تبين لنا أن نجيب محفوظ بقدر ماظل محافظا على الأساليب السردية التقليدية ممثلة في الصورة الوصفية السردية والصورة السردية المتحركة والصورة السردية الحوارية الخارجية، بقدر ما تطور تطورا يكاد يكون جذريا فيما يتصل بالصورة السردية الحوارية الداخلية، مستشرفا - بذلك - آفاق الراوية الحديثة التي بقدر ما تخففت من نظام «السببية الحدثية» ومن الاسهاب في الوصف الخارجي أو التحليلي الداخلي، ومن هيمنة صوت ورؤية شخصية الراوي العالم بكل شيء، بقدر ما جعلت من مجرى الوعي واللاعي مجالا وظيفيا حيويا للغتها السردية، وتتمثل مظاهر التطور في توظيف الحوار الداخلي عند نجيب محفوظ بهذه الأعمال في :

1 – تنوع المستويات التعبيرية للحوار الداخلي : حيث اتسعت رقعة المجال الوظيفي للحوار الداخلي في هذه الأعمال ولم تبق محصورة في مجال وعي شخصية روائية واحدة، وفي مواقع سردية محدودة بالنص الروائي، كما هو الحال في الراويات السابقة : (ق، ج)، (خ، ل)، (ز، ق)، فبتعدد وتنوع "بؤر وعي ولا وعي"[246] مجموعة من الشخصيات الروائية، تعددت وتنوعت المستويات والصيغ والأصوات التعبيرية للحوار الداخلي، ففي رواية بداية ونهاية نجد أن هناك أربعة مستويات من الوعي الذهني والشعوري واللاشعوري – أحيانا – يتداولها أسلوب الحوار الداخلي، وفي "الثلاثية" نجد أن مساحة الوعي واللاوعي قد اتسعت وتشعبت وتنوعت أصواتها ورؤاها ودلالاتها المظهرة أو المضمرة.

2 – الأصوات التعبيرية في الحوار الداخلي : (أنا، نحن، أنت، أنتم) : لا شك أن كيفية استخدام الضمائر السردية تمثل أحد أهم القضايا الفنية والنقدية الشائكة في الخطاب الروائي، فالشائع أنه كلما هيمنت ضمائر الغائب المروي عنها : (هو، هي، هم، هن) كلما كنا بصدد بنى سردية تقليدية تنتظمها صيغة : (الراوي > الشخصية)، كما يبدو ذلك في الصورة السردية الوصفية عند نجيب محفوظ، خصوصا في رواية زقاق المدق، وكلما هيمنت ضمائر الحاضر العيني، الآني : (أنا، أنت، أنتم، نحن)، كلما كنا بصدد بني سردية حديثة تخضع – غالبا – لصيغة : (السارد = الشخصية)، كما يبدو ذلك في جل الصور السردية الحوارية الخارجية بوجه عام والداخلية بوجه خاص عند نجيب محفوظ، ولا يعني هذا أنه لا وجود للحوار الداخلي عند نجيب محفوظ في حالة استخدامه لضمائر الغائب وإنما نعني أن الحوار الداخلي الذي يقوم عنده على ما أسميته

بالأصوات التعبيرية، ممثلة ضمائر الحاضر بصيغها المختلفة أظهر وأكثر تعبيرا عن الوعي الفوري للشخصيات الروائية.

وقد نتج عن تواتر الأصوات التعبيرية في الحوار الداخلي عند نجيب محفوظ في بداية ونهاية وفي الثلاثية، أن انخفض الصوت الجهوري الصادر عن شخصية السارد إلى أدنى درجاته حينا وتلاشى تماما في الأصوات التعبيرية للشخصيات الروائية حينا آخر، واللافت للنظر أن نجيب محفوظ لا يوزع هذه الأصوات التعبيرية على الشخصيات الروائية كضرورة فنية يقتضيها أسلوب الحوار الداخلي فحسب، وإنما هو يحسن استثمارها وإدارتها تبعا لطبيعة ورؤية وموقع ووظيفة كل شخصية روائية، ففي سياق الرؤى الفردية الذاتية الصادرة عن طبائع مضطربة مهتزة، نجد أن الصوت التعبيري المتواتر هو ضمير المتكلم المفرد : (أنا، أنت) أو الجمع (نحن، أنتم) المنفصل، كما في : (لا أصدق أنه مات، لا أستطيع أن أصدق، ما هو الموت؟ لا أستطيع أن أصدقه، انتهى ؟!... أيموت الانسان وهو يأكل ويضحك؟ «لا أصدق، لا أستطيع أن أصدق»[247]، ليس هذا أبي لا يمكن أن يسمع أبي هذا البكاء كله دون أن يتحرك. رباه لماذا يجمد هكذا ؟ إنهم يبكون ولكن في تسليم من لا حيلة له. لم أكن لأتصور هذا ولا أتصوره... ليس هذا أبي وليست هذا حياة[248]"، «قلت ألف مرة أنه يجب أن أدع الماضي مدفونا في قبره... لا فائدة... لا أم لي وحسبي إمرأة أبي الرقيقة الطيبة"[249] " "تريد أن تتشبه بأبيك باتور... إذن لا تأخذ جانبا وتهمل الجوانب الأخرى، كن أحمد عبد الجواد كله إن استطعت أو فالزم حدودك، أحسبتني حقا سخطت على تبذيرك لأني كنت أرجو أن أزوجك بنقودك ؟! خسئت... إنما رجوت أن أجدك مقتصدا كي أزوجك بنقودي على وفرة

النقود لديك... كلا يا بغل إني أفكر في سعادتك منذ توظفت، كيف لا وأنت أول من جعلني أبا"[250].

وفي سياق الوعي الذهني والشعوري واللاشعوري المفتوح على الوعي الاجتماعي، وأكاد أقول الملحمي، الذي تؤطره رؤية (النحن)، (الأمة)، (الشعب) (مصر)، نجد أن الصوت التعبيري المفرد المنفصل يتلاشى تماما كما في : "متاعبنا تتلاحق، بحيث لا تدع لنا وقتا للتفكير في الحزن، لشد ما نتغير ونتدهور، ولكن ينبغي أن نصبر، أو في الأقل أن نتظاهر بالصبر. أكبر جريمة في نظري أن نضاعف بجزعنا شقاء أمنا"[251]، "يا لها إمرأة عظيمة. شاء الله أن يبتلي أسرتنا بمصيبة قاصمة ولكن سبق لطفه فقدر أن تكون هذه المرأة أمنا، ماذا يكون مصيرنا لولاها؟... كيف غذتنا وكستنا؟ كيف سيطرت على توجيهنا ؟ كيف نهضت بضرورات أسرتنا في هذه الظروف القاسية؟ يالها من معجزة تحير العقول"[252]، "رباه!... امتلأ الميدان امتلأت الشوارع المفضية إليه. عباس نوبار الفجالة، لم تسبق كهذه مظاهرة، مائة ألف، طرابيش، عمائم، طلبة... عمال... موظفون... الشيوخ والقساوسة، القضاة... من كان يتصور هذا، لا يبالون الشمس... هذه مصر، ...الواحد منا ينسى بين الناس نفسه، يعلو على نفسه، أين همومي الشخصية"[253].

ففي كل هذه النماذج يحل صوت الراوي في الأصوات التعبيرية العينية الآنية الحضور، ولكن التعبير عن هذه الأصوات والتعبير بها في آن واحد، يختلف باختلاف طبائع ورؤى ومقاصد الشخصيات الروائية، من جهة وباختلاف الرؤية المضمرة للسارد إزاءها من جهة ثانية. ففي النموذج الأول والثاني نجد أن الضمير المهيمن هو ضمير المتكلم (أنا)، الذي تكرر أكثر من ثمان مرات مرتبطا بأسلوب النفي السلبي الوهمي الذي تواتر مع كل الجمل الحوارية الداخلية

(لا أصدق 6 x، ليس 2 x) في حين لا يرد ضمير الجمع إلا في جملة سردية حالية واحدة داخل شريط وعي شخصية حسنين وهي : (إنهم يبكون في تسليم من لا حيلة له"، وهي جملة لا تعبر - في الواقع - عن سياق الموقف الدرامي، الذي يقتضي لغة المواساة والتعاطف الوجداني المتبادل في هذا الحدث الجلل، وإنما تعبر عن استصغار شخصية حسنين لأسرته الحزينة لموت الوالد، ويظهر هذا الاستصغار في إسناد المنفعلين بهذا الموقف الدرامي إلى ضمير الغائب، المتجاوز عنه : (إنهم يبكون)، وفي الزهد في الحالة الانفعالية السلبية التي هم عليها من خلال أداة الاستدراك «ولكن» التي تؤدي وظيفتها في سياق أسلوب النفي السلبي المعبر عن الانفصال الحسي والذهني والشعوري لشخصية حسنين عن واقعه الحقيقي من جهة، والمعبر عن إتصاله وتواصله مع الحياة خارج مجاله الزمني والمكاني والإجتماعي من جهة ثانية.

ومن موقع الرؤية الفردية الذاتية الغارقة في وحل "الأنا" المنفصلة نجد أن الضمائر السائدة في النموذجين الثالث والرابع، هي الحاضر بصيغة المتكلم المفرد في النموذج الثالث : (أنا 5 x)، وبصيغة المتكلم والمخاطب في النموذج الرابع : أنا 11 x، أنت 16 x)، والملاحظ في النموذج الرابع أن نجيب محفوظ قد جمع بين ضميرين لصوت حواري داخلي واحد، إذ يبدو ضمير المخاطب (أنت) صورة غيرية معدلة لضمير المتكلم (أنا)، وذلك لأن كلا الضميرين هنا : (أنا، أنت) يعبران عن صوت واحد ورؤية واحدة وموقع واحد، ممثلا في شخصية السيد أحمد عبد الجواد الذي يخاطب نفسه في شخص إبنه ياسين، كما سيخاطب نفسه في شخص والده المسترجع في الماضي البعيد بعد ذلك.

وفي بعض الحوارات الداخلية القصيرة التي تقوم على الإسترجاع الخارجي والداخلي، نجد أن ضمير المخاطب بصيغة المفرف (أنت) الذي تكرر في الفقرة الأولى "يا أبا علي .... إلا الشرطي" [254] ، ثلاثة عشر مرة : (يا أبا علي، تأوي، تلتقط، تعتمد أن يبتاعها لك، هددته، تمشي، تقتحم، لو مشيت، عن صحتك، إلخ ...)، وتكرر في الفقرة الثانية تسع مرات [255] ، فحلول ضمير المتكلم في ضمير المخاطب لا يعبر فقط على أن الضياع المادي والمعنوي لهذه الشخصية قد وصل إلى مستوى درامي يجعلها تسخر من ذاتها بذاتها، وإنما يعبر أيضا عن رثاء الراوي لها وعن إحتجاجه غير المنظور على الحياة العامة التي خلعتها من دورتها كما يخلع البعير الأجرب.

وفي النماذج : (5، 6، 7)، تجد أن الأصوات التعبيرية تنسجم إنسجاما كليا مع طبيعة الشخصية ومع رؤيتها ومع وظيفتها ومع رؤية الراوي لها.

فمقابل صوت الوعي الفردي الذاتي (أنا) أو (أنت) أو (هي)، الذي تتقاذفه مفارقة الإنفصال والإتصال والنفي والإثبات، نجد وعي ولا وعي شخصية حسين برواية "بداية ونهاية"، وما يشبه «تيار وعي ولا وعي» شخصية فهمي، في نهاية «بين القصرين» وشخصية كمال في قصر الشوق والسكرية، جزاء لا يتجزأ من الوعي الإجتماعي الإنساني، الذي تتعزز فيه قيم التضحية المادية والمعنوية، وإرادة الإتصال والتواصل مع المأساة الإجتماعية العامة في وجوهها المختلفة، ولذلك نجد أن ضمائر المفرد المنفصلة : (أنا، أنت، هو، هي)، قد حلت فيما يمكن أن نسميه «بالصوت الملحمي» (العائد عليه)، ممثلا في : «نحن، أنتم، هم)، كأسرة وطبقة وأمة وشعب، وحتى إن جاء وعي ولا وعي هذه الشخصيات

مؤسسا على ضمائر المفرد المتكلم أو المخاطب، فإن تلك الضمائر تأتي دائما في حالة اتصال وإلتحام بالصوت التعبيري الذي تبناه الراوي بشكل مباشر وصريح حينا وبشكل ضمني حينا آخر.

ومن باب المثال لا الحصر يمكن أن نستعرض نموذجا لمعجم الضمائر الأكثر ترددا في الحوار الداخلي الموضوعي الصادر عن هذه الشخصيات الروائية، ففي سياق الصوت التعبيري الملحمي لوعي شخصية حسين نجد : (متاعبنا، لا تدع لنا، نتغير، نتدهور، أن نصبر، أن نتظاهر بالصبر، أمنا، أسرتنا، مصيرنا، غذتنا، كستنا، توجيهنا، يقال عنا، مصر، شعب أمة، الملايين إلخ ...)، وفي سياق الصوت نفسه، ومع فارق حيوية المشهد التعبيري واتساعه وغزارة مادته في بين القصرين، نجد أن ما يملأ شريط تيار وعي شخصية فهمي هو : (الشوارع المفضية، الميدان الممتليء، المظاهرة، مائة ألف، طرابيش، عمائم، طلبة، عمال، موظفون، شيوخ، قساوسة، قضاة، لا يبالون، الثورة، مصر، الهتافات الوطنية، الناس، مصر، إلخ ...).

وقد أتاح استخدام نجيب محفوظ للأصوات التعبيرية المتنوعة التي يجوز أن نصفها بالأصوات (البوليفينية)، إمكانات فنية وظيفية ودلالية متنوعة للحوار الداخلي في رواية بداية ونهاية وفي الثلاثية، لعل أبرزها وأهمها ما يتصل :

3 - بالتعبير عن الزمن الداخلي والتعبير به في آن معا، بوصفه وعيا داخليا حيويا يشمل الماضي والحاضر والمستقبل، ويتعالى على الزمن التاريخي الذي تتوالى فيه الأحداث وتتغير فيه الشخصيات من وضع إلى آخر وفق بنية وظيفية ودلالية كبرى تتمثل في : (مفارقة التغير)، كما تقدم أن بينا.

فقد اتسع المجال الوظيفي للزمن الداخلي وتنوعت وظائفه وتعمقت دلالته داخل ذلك المجال، في هذه الراويات أكثر مما هو عليه في الراويات السابقة (ق،ج)، (ز،ق)، (خ،ل)، التي كانت - في الواقع - تستشرفه، إستشرافا محدودا كما ونوعا. فبإستثناء بعض الفصول القليلة التي تأتي "كوقفة" (Pause) أو "استراحة"، تعتمد على التلخيص المضغوط لما مضى، وتؤشر في الآن نفسه - بما سيأتي، نجد أن الزمن الداخلي يتخلل ثنايا جل الفصول التي يقوم عليها النص الروائي. وإن كان ذلك يتم بنسب متفاوتة، تبعا لكثافة وتركيز المواقف السردية الدرامية داخل مجرى الوعي الداخلي للشخصيات الروائية.

وعلى سبيل المثال فإننا وجدنا أن الزمن الداخلي يتخلل سبعة وستون فصلا من أصل إثنين وتسعين فصلا المكونة لنص رواية بداية ونهاية، ويكثف ويركز في الإحدى عشر فصلا الأخيرة منها [256]، كما نجد في الثلاثية فصولا كثيرة يشغل الزمن الداخلي أكبر حيز من مساحتها النصية. وهذا المظهر اللغوي الكمي الملحوظ للزمن الداخلي أتاح "للوظيفة التعبيرية" [257] (la fonction expressive) أن تكون في هذه الأعمال أكثر وضوحا وأعمق دلالة.

وأظهرُ التقنيات السردية توظيفا لبناء دلالة الزمن الداخلي عند نجيب محفوظ، استخدامه - بمهارة - لمفهومين حيوين في الراوية الحديثة التي كسرت الزمن القصصي الخطي الذي يقوم على نظام السببية "الحدثية"، ونعني بذلك مفهوم "الإسترجاع" (analepse)، بنوعيه "الخارجي" و"الداخلي" (مجال الماضي)، ومفهوم "الإستباق " prolepse (مجال المستقبل). فبواسطة إستخدام نجيب محفوظ لهذين المفهومين تبلور مفهوم "المنظور السردي" الداخلي من جهة،

وتعمقت الدلالة الدرامية المفارقة للخطاب الروائي من جهة ثانية. ففي سياق الإسترجاع الخارجي الذي يعود إلى ما قبل بداية الزمن الروائي النصي نجد النماذج الإتية : "لشد ماكان يحبني، كأنه يحدس ما بي من شقاء، إضحكي ما أحب ضحكتك إلى نفسي، هكذا كان يقول لي كلما تعالت ضحكتي الرنانة وكان يقول لي أيضا، الخفة أنفس من الجمال كأنه يعزيني عن دمامتي "[258]، "كان أبي رحمة الله عليه يلتزم في تربيتي شدة تهون إلى جانبها شدتي في تربية أبنائي، ولكنه سرعان ما غير من معاملته لي منذ أن دعاني لمعاونته في الدكان، ثم استحالت معاملته صداقة أبوية منذ تزوجت أم ياسين، وقد بلغ بي الإعتزاز بالنفس أن عارضت في زواجه الأخير لكبره من نحاية ولحداثة سن العروس من ناحية أخرى، فلم يزد على أن قال لي : "أتعارضني يا ثور ... ومادخلك في هذا الشأن؟ ... إني أقدر منك على إرضاء أية أمرأة"، فما تمالكت أن ضحكت وطيبت خاطره معتذار »[259]، وفي سياق الجمع بين الإسترجاع الخارجي والداخلي، انطلاقا من اقتناص الروائي لبؤرة وعي داخلية حساسة تلتقي فيها دلالة الماضي البعيد والقريب مع دلالة الحاضر، سواء بالتماثل أو بالتخالف، نجد : "رحمك الله يا أبي، ألا تعلم أني تعبت كثيرا بعد موتك؟ كان نزاعنا لا يهدأ وكنت أشعر أحيانا بأني أمقتك، ولكن أين أيامك؟ فيما عدا أيام العيد لم أتناول لقمة في بيتنا. وماذا يأكلون؟ الفول غذائي الوحيد، فول، فول. الحمير تجد شيئا من التنويع"[260]، "أبي يذهب إلى بيت زبيدة ليشرب ويغني ويضرب الدف!... أبي يذعن لمداعبة جليلة وتوددها !... أبي يقترف السكر والزنا، كيف اجتمعت الثلاث!... إذن هو غير الأب الذي عرفته في البيت مثالا للورع والقوة!... أيهما الصحيح؟..."[261].

وفي كثير من الأحيان يجمع نجيب محفوظ بين الاسترجاع، خارجيا كان أو داخليا، وبين الاستباق خصوصا عندما يكون حاضر الشخصية الروائية أشلاء ممزقة بين دلالة الماضي المنفصل عنه وهميا، وبين المستقبل الذي يبدو هو الآخر مجال اتصال وهمي كاذب، كما في : "أليس عجيبا أن أتقدم ليد فتاة هذه هي فيلتها وأنا لا أملك إلا ما تبقى من مرتبي! وهناك قضية الوقف الوهمية التي حدثت البك عنها ولكن هيهات أن تغني عني شيئا. لماذا لم يكن لأمي وقف؟ ولكن هذه مسألة أخرى، فلو كنا من أصحاب الوقف لكان الماضي غير الماضي، والحاضر غير الحاضر، ليكن ما يكون، لن أتراجع، ومهما يكن من أمر فلن يقطع رأسي، إذا ربحت ربحت الدنيا جميعا وإذا خسرت لم أخسر شيئا يذكر. إني آسف يا بني، سلام عليكم يا سعادة البك، هذا أفظع ما يتوقع. إني كفء لها بغير جدال، ما عسى أن تريد مما ليس لدي؟ المال؟ عندها المال بالقنطار، ما أحمقكم يا أهل هذا البيت إذا رفضتهم يدي. في هذا الموضع رأيتها أول مرة على دراجتها، ساق تستأهل ثقلها ذهبا، وفخذ سبحان الخالق. مسكينة نفيسة، ترى أين حسن الآن؟ ليته يفر إلى بلد غريب فيختفي إلى الأبد، لا تكاد ذكراه المزعجة تفارقني، فمتى أرتاح من الماضي كله. لن أتراجع في هذا الموضع كادت تهوي بها الدراجة، أقدام البك؟"[262]، "ياسين!... ذكره يرعبك، جبينك يحترق خجلا، لم؟ سيكون أول من يفهمك ويتسامح معك أم تراه يشمت بك ويتندر؟ طالما زجرته وأدبته ولكن قدمه لم تنزلق إلى مثل هاويتك! كمال؟ يجب أن تلقاه منذ الساعة بقناع غليظ أن يطلع على الذنب في أساريرك، خديجة وعائشة؟ سينكس منهما الجبين في بيت آل شوكت، زنوبة إمرأة أبيك، زفاف يصفق له أهل المجون. في صدرك غوايات فاختر مسرحا غير دنياك لها، هل ثمة

مملكة ظلام بعيدا عن متناول البشر كي تمارس رذائلك في سلام ؟! إستمع إلى نقيق الضفادع وزفرات الصراصير، ما أسعد هذه الحشرات، كن حشرة لتسعد بلا حساب، أما فوق سطح الأرض فلن يسعدك إلا أن تكون «السيد» أحمد، مر الليلة بأهل بيتك جميعا... زوجك...كمال... ياسين... خديجة... عائشة... ثم كاشفهم بنيتك إن استطعت، وإن استطعت فاعقد زواجك بعد ذلك»[263].

إن كل الاسترجاعات والاستباقات السابقة البعيدة أو القريبة، المتماثلة أو المتخالفة، معبر بها عن الحاضر المهدد دوما بالتمزق والتلاشي وافتقاد المعنى.

ويصح القول أن "اللازمن" أو "الزمن خارج الزمن" هو الملمح التعبيري الذي تشترك فيه كل هذه النماذج، وإن اختلفت بؤر وعي الشخصيات الروائية التي تأويه، فشخصية والد السيد أحمد عبد الجواد المسترجعة في الماضي البعيد، الذي يعود لسنوات طوال معبر بها عن شخصية السيد أحمد عبد الجواد في الحاضر المتضمن للمستقبل أيضا. فالبؤرة التي يسكنها الزمن الشعوري لشخصية السيد أحمد عبد الجواد هي الماضي الذي حمل عليه الحاضر، وذلك لأن شخصية السيد تبرر موقفها السلطوي المتسلط، من شخصية إبنه ياسين (ظله)، ومن كل من هم في حكم مسؤوليته في الحاضر الذي يتجه - ضمنا - إلى المستقبل، بموقف والده منه في الماضي المنقضي حدثيا والمستمر والمتنامي في الحاضر والمستقبل دلاليا، فكلا الوعيين - المسترجع - بفتح الجيم، و-المسترجع - بكسر الجيم، يتماثلان إلى حد التطابق في الطبيعة وفي الموقع الاجتماعي وفي الرؤية إلى الحياة ويبدو تأكيد نجيب محفوظ في هذين الوعيين المتساكنين، على أهمية عنصر "الوراثة" و"التوريث" في عالم أسرة السيد أحمد عبد الجواد، كإطار

ضيق وفي عالم الأسرة الأكبر والأشمل مصر، في الاطار الأوسع والأحق، ولا نعني هنا «الوارثة» بالمفهوم البيولوجي فحسب، فهذا من تحصيل الحاصل، في مجتمع تنهض حياته على مرجعية الحسب والنسب، وإنما نعني الوراثة الحضارية التي تأوي داخلها الوعي الاجتماعي والنفسي، والأخلاقي والثقافي والأيديولوجي إلخ... وهي - باختصار - وراثة الرؤية للحياة، التي تقوم على إعلاء مفهوم السلطة المطلقة للأب في واقع الحياة الأسرية في الماضي وفي الحاضر، وفي واقع الحياة العامة في الماضي وفي الحاضر أيضا، وذلك لأن أسرة السيد أحمد عبد الجواد، ليست - في الواقع - إلا صورة مصغرة لأسرة أكبر وأشمل وأعم منها هي صورة مصر بكاملها.

كما أن كلا الوعيين المتساكنين هنا، يتماثلان في كونهما معا محل سخرية ضمنية من قبل الراوي. فكون وعي شخصية السيد أحمد عبد الجواد - ولعل في دلالة إسمه السلطوي التراثي ما يعزز ذلك - في الحاضر، منبثق عن وعيه بالماضي، كمرجع يحاجج ويتمثل به، يعني أن رؤيته للحياة رؤيته سكونية ثابتة تتعارض مع التغير والتغيير، والتغاير، فكأننا هنا بصوت الراوي وهو يشير من موقع ما لتهافت هذا الوعي السكوني "الثابت" القائم على استنساخ الرؤية للحياة، بقول القائل :

ليس الفتى من يقول كان أبي * * * *
ولكن الفتى من يقول ها أنذا

وفي النموذج الاسترجاعي الخارجي، الصادر عن بؤرة وعي حساسة في شخصية نفيسة، نجد أن الماضي البعيد، المسترجع لا يعبر عن تلاشي وعي هذه الشخصية بالزمن، ومن ثمة بالحياة في الحاضر الذي ينذر بآفاق مظلمة، فحسب، وإنما هو يعبر - في سياق ذلك - عن بؤرة حساسة

في حياة هذه الشخصية، وتتمثل هذه البؤرة في شعورها الداخلي المتنامي على امتداد وجودها في النص الروائي، بالوضاعة، والحقارة والابتذال، لا لأنها فتاة فقيرة فقدت المعنى في الحياة بافتقادها للوالد الذي يحميها من ظلم الزمن والناس، فحسب، وإنما لأن الله خلقها - وما أجل خلقه! - دميمة الخلقة، على عكس إخوتها الذكور، ربما لأن الروائي أراد أن يعري من خلالها كضحية سلبية، بشاعة ودمامة الرؤى الاجتماعية المزيفة للإنسان كجوهر إنساني، وليس كأعراض ومظاهر خارجية خادعة، وربما لأنه أراد ان يكشف بها عن تعفن المخبر الداخلي لحياة شخصية حسنين ذات المظهر السرابي البراق؟؟

والمهم أن ما يشغل وعي شخصية نفيسة هو أن تلتقط لنفسها صورة بأذنيها وبآذان الآخرين، تستعيض فيها - حتى عندما كان الأب حيا - عن رؤيتها القاحلة لنفسها أو رؤية الآخرين الملتهبة إليها بالعين.

وانطلاقا من هذه البؤرة الحسية والشعورية واللاشعورية، جاءت الصورة التي استرجعتها لنفسها في الماضي البعيد بين دفء أحضان الأب تعبيرية درامية سمعية أكثر مما هي صورة تعبيرية درامية مرئية. وعلى ذلك فالزمن الروائي الداخلي في كل الصور السردية الحوارية الداخلية معبر به عن افتقاد الحياة للمعنى أو اكتسابها للمعنى. بل نكاد نقول بأن الزمن عند نجيب محفوظ، خارجيا كان أم داخليا، ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا ليس إلا مظهرا لوجود المعنى أو غيابه.

وفي سياق هذا الادراك العام تأتي الوظيفة التعبيرية الدرامية لكل أشكال الاسترجاع والاستباق في الخطاب الروائي الواقعي لنجيب محفوظ، فالماضي القريب

المسترجع داخل شريط وعي شخصية فهمي يأتي في شكل وحدات سردية متدافعة ينتظمها جميعا أسلوب التعجب والاندهاش السلبي المفاجئ الذي ينهار فيه المعنى المثالي المكرس للأب، السيد أحمد عبد الجواد، داخل مساحة وعي شخصية فهمي، الذي يبدو وكأنه قد خذع هنا بالمظهر المتزمت الوقور وبالموقع العلوي المتعالي لشخصية والده بالبيت، حيث تتكشف له شخصيته - فجأة - عن رؤية أب خليع، متحلل يتهالك على اللذة المادية والحسية ممثلة في الجنس والطرب والخمر، خارج البيت، أي في مجال الحياة المخملية الليلية التي تستحضر معها إلى الذهن - من موقع شخصية فهمي - الحياة الباطنية السرية المرتبطة بعالم السلطة والسلطان وكل ما يدور في فلكهما، وفيما نظن فإن مبعث تعجب واندهاش وحسرة فهمي، ليس دينيا أو أخلاقيا صرفا، بقدر ما يكمن في المعنى الذي ظل يملأ حياته منذ طفولته حتى استشهاده في سبيل القضية الوطنية، وما يشغل وعيه ولا وعيه هو مصر التي يجب أن تتحرر، ولكي تتحرر فهي بأمس الحاجة إلى وجود أبوة نوعية مثالية تنسجم بواطنها مع ظواهرها وأقوالها مع أفعالها، حتى تكون المثل الأعلى لمن هم في حكم مسؤوليتها.

وفيما يشبه القاعدة المطردة عند نجيب محفوظ، فإننا نجد أنه كلما ضاق مجال الرؤى الذهنية والشعورية واللاشعورية، وكلما انغلق على عالم الذات الفردية، كلما جاءت دلالة الزمن مفرغة من المعنى الذي يبرر الاتصال بالحياة والتواصل معها، ومشخنة بما يعزز الانفصال والانغلاق في عالم الذات الفردية التي تبدو لا معنى لها عند نجيب محفوظ أمام الذات الانسانية الاجتماعية.

ولعل هذه هي الزاوية التي من خلالها تداخلت المستويات والدلالات الدرامية للزمن في الحوارين الداخليين المركبين

لشريط وعي شخصية حسنين في بداية ونهاية وشخصية السيد أحمد عبد الجواد في قصر الشوق.

ففي شريط وعي شخصية حسنين نجد أن حاضر هذه الشخصية ظل دائما ممزقا بين الماضي الكئيب الذي هو محل تجاوز وانفصال من موقع افتقاده للمعنى، وبين المستقبل الوهمي الكئيب الذي يبدو مجالا لوجود المعنى المؤسس على الوهم والمغالطة والخداع، إذ ما يكاد المستقبل يلوح ويتراءى كالشبح في آفاق وعي شخصية حسنين حتى يتلاشى ويندثر مفسحا المجال لمثول الماضي المنفصل عنه، بوصفه هو الحقيقة الثابتة في كيان هذه الشخصية الانتهازية الواهمة.

وفي سياق إرادة الزمن التي لا تقهر نجد أن تداخل الماضي والحاضر والمستقبل داخل الشريط الزمكاني المركب لوعي شخصية السيد أحمد عبد الجواد، يأخذ شكل الاعترافات الدرامية الساخرة المعبرة عن تلاشي المعنى، ومن ثمة عن بداية العد التنازلي لصيرورة هذه الشخصية السلطة التي طالما توهمت أنها هي المكان والزمن والمعنى.

والخلاصة أن كل الصور السردية الحوارية الداخلية في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، تتكامل فيما بينها وفيما بينها وبين الأشكال السردية التقليدية الأخرى، كالوصف والسرد والحوار الخارجي لبناء منظور روائي عام، مؤداه أن نجيب محفوظ بقدر ما كان مناهضا للوعي النمطي الثابت، الرتيب، بقدر ما كان - بالمقابل - مناهضا للوعي المتغير، في سياق الرؤى الذاتية الفردية، بقدر ما كان منتصرا فنيا للتغير والتغيير في السياق الاجتماعي والتاريخي والحضاري العام، الذي تهون فيه المآسي والأزمات والنزوات المحدودة بزمن الأفراد، الذي لا يساوي شيئا أمام تيار الزمن الاجتماعي المتدفق كالنهر إلى الأمام،

مستشرفا المستقبل، بالرغم من كل علامات الاستفهام الكئيبة التي تجلل آفاقه.

ولعل هذا - على وجه التحديد - ما كان يعنيه نجيب محفوظ نفسه عندما قال : "ولقد خرجت بدرس من تأملي للزمن والموت، هو أن أنظر إليهما بعين الانسان الاجتماعي لا الفردي... هما أمام الفرد مصيبة... لكنهما أمام الاجتماعي وهم، أو لا شيء، ففي أي لحظة ستجد مجتمعا واسعا ومركزا مشعا بالحضارة"(264).

مصادر ومراجع الفصل الخامس

(173) t. todorove : qu'es ce que le structuralisme ed, de seuil Paris 1966 P: 123-125

(174) المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي عربي) د : محمد عناني، الشركية المصرية العالمية للنشر، لونجمان القاهرة 1966 ص : 45-46.

(175) نفسه، ص : 361، وأنظر كذلك :

- تيار الوعي في الراوية الحديثة، روبرت همفري، تر، د : محمود الربيعي، دار المعارف بمصر القاهرة 1974، ص:45-58.

(176) G. Genette figures III, ed de seuil Paris 1972 P : 189-203

وكذلك معجم المصطلحات الأدبية الحديثة د: عناني (سا) ص: 33-35.

(177) تيار الوعي في الراوية الحديثة، تر : محمود الربيعي (سا) ص : 16-32 / 88-11 / 145-155

(178) نظرية الأدب، (سا) ص : 219، وانظر أيضا :

- نظرية اللغة الأدبية، خوسيه ماريا بوتوليو إيفانكوس، تر د : حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة 1992، ص : 279-281.

(179) بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، عثمان بدري، دار الحداثة، بيروت – لبنان 1986 ص : 226.

(180) (ق، ج، سا) ص : 11 / 25 / 27 / 30 / 31 / 34 / 47 / 49 / 54-56 / 61-62 / 72 / 78 / 83-84 / 147-152

- (ز، ق سا) ص : 28 / 31-32 / 170 / 172 / 173 / 195 / 215 / 216-219

- (ب، ن، سا) ص : 6-7 / 11 / 37 / 44 / 48-49 / 56-57 / 59-60 / 63 / 68-69 / 70-71 / 73 / 83-84 / 164 / 169 / 184 / 191-192 / 198-199 / 238 / 274-275 / 336/ 362-382

- (ب، ق، سا) ص : 87 / 167 / 204 / 272-273 / 281-282 / 295-297 / 333 / 425 / 443 / 449-450 / 492-493 / 520-521

- (ق، ش، سا) ص : 13-24 / 66-67 / 102-104 / 328-330 / 338-339 / 389-391

- السكرية (سا) ص : 56-74 / 131-135 / 149-154 / 201-203 / 236-238 / 271-276 / 333-338

(181) (ق،ج) سا ص : 34

(182) نفسه ص : 79

(183) نفسه ص : 150

(184) (ز،ق، سا) ص : 31
(185) نفسه ص : 155
(186) (ب، ن، سا) ص : 199
(187) نفسه ص : 381
(188) أنظر بهذا الخصوص :
– بناء الراوية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، سيزا أحمد قاسم (سا) ص : 47-48
– ثلاثية نجيب محفوظ، ج : جوميه تر : نظمي لوقا (سا) ص : 11-20 / 24-105 / 106-109
– الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ (سليمان الشطي (سا)) ص : 145-180
– الرمزية في أدب نجيب محفوظ، فاطمة الزهراء سعيد (سا) ص: 95-122
– القصة والراوية بين جيل طه حسين وجيل نجيب محفوظ، د: حسن يوسف نوفل دار النهضة العربية، القاهرة 1977 ص : 153-177
- نجيب محفوظ من القومية إلى العالمية، فؤاد دوارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1989 ص : 15-39
– الرجل والقمة، بحوث ودراسات ج 1، إعداد: فاضل الأسود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1989 ص : 85-116 / 483-495
(189) (ب، ق، سا) ص :167
(190) نفسه ص : 273
(191) نفسه، ص : 510-521، وانظر أيضا : (ق، ش، سا) ص : 13-24
– السكرية (سا) ص : 39-47 / 48-56 / 275-264
(192) تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، د : عبد المالك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995 ص : 211
(193) (ق، ج، سا) ص : 18 = إحسان شحاتة
(194) نفسه ص : 21 = تركي شحاتة (والد إحسان)
(195) نفسه ص : 23 = ش : علي طه
(196) نفسه ص : 24 = ش : علي طه
(197) نفسه ص : 25 = ش : محجوب عبد الدائم
(198) نفسه ص : 27 = ش : محجوب عبد الدائم
(199) نفسه ص : 35 = ش : محجوب عبد الدائم
(200) (ز، ق، سا) ص : 11 = ش : السيد رضوان الحسيني

(201) نفسه ص : 12 = ش : الست سنية عفيفي
(202) نفسه ص : 18 = ش : أم حميدة
(203) نفسه ص : 22 = ش : أم حميدة
(204) نفسه ص : 50 = ش : المعلم كرشة
(205) نفسه ص : 50 = ش : المعلم كرشة
(206) نفسه ص : 52 = ش : المعلم كرشة
(207) نفسه ص : 58 = ش : المعلم كرشة
(208) نفسه ص : 76 = ش : السيد سليم علوان
(209) (ب، ق، سا) ص : 8 = ش : أمينة
(210) (ب، ق، سا) ص : 9 = ش : أمينة
(211) (ب، ق، سا) ص : 29 = ش : عائشة
(212) (ب، ق، سا) ص : 77 = ش : ياسين
(213) (ق، ش، سا) ص : 59 = ش : السيد أحمد عبد الجواد
(214) (ق، ش، سا) ص : 62-61 = ش : السيد أحمد عبد الجواد
(215) (ق، ش، سا) ص : 80 = ش : فؤاد الحمزاوي
(216) (ق، ش، سا) ص : 95 = ش : السيد أحمد عبد الجواد
(217) السكرية (سا) ص : 18 = السيد أحمد عبد الجواد
(218) نفسه ص : 131 = كمال عبد الجواد
(219) عالم الفكر، مج : 24 عـ : (سابق) ص : 223
(220) (ز، ق، سا) ص : 31-32
(221) بناء الرواية (سيزا قاسم) (سا) ص : 56
(222) نفسه ص : 156
(223) بناء الشخصية الرئيسية في روايا = نجيب محفوظ (سا) ص :226
(224) الأسلوب والأسلوبية، عبد السلام المسدي (سا) ص : 91
(225) G. Genette, figures III (IBID) P: 90-105
(226) (IBID) PP: 105-115
(227) بناء الراوية (سيزا قاسم) (سا) ص : 132-133 ، وانظر كذلك :
– فصول (زمن الراوية، ج : 1) (مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الاختلاف والائتلاف، عبد العالي بوالطيب ص : 68-75
(228) G. Genette, figures III (IBID) P: 206-211
(229) المصطلحات الأدبية الحديثة د : عناني (سا) ص : 70-71
(230) (ق، ج، سا) ص : 31

(231) بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، عثمان بدري (سا) ص : 79-80

(232) مفهوم الزمن ودلالته، عبد الصمد زايد، المؤسسة العربية للكتاب، تونس، 1988، ص : 151

(233) نفسه ص :177

(234) الانسان ذلك المجهول، الكسيس كارليل، تر : شفيق أسعد فريد، مؤسسة المعارف، بيروت، لبنان 1974، ص : 194 / 183-217

وانظر في الموضوع نفسه : الزمن في الأدب، هانزميرهوف، تر: د. أسعد رزق، مؤسسة سجل العرب القاهرة 1972، ص :17-61 / 62-94

(235) (ز، ق، سا) ص : 31-32

(236) للاستزادة في فهم إشكالية "المنظور" أنظر تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير) سعيد يقطين (س) ص : 285-313

(237) (ز، ق، سا) ص : 37-42 / 45-49 / 86-95 / 111-116

(238) نفسه ص : 142-156

(239) أنظر الهامش المتقدم رقم :181

(240) (ق، ج، سا) ص : 55-56

(241) نفسه ص : 147-148

(242) نفسه ص : 54-60 / 62-66 / 71-79

(243) نفسه ص : 93-102 / 103-109

(241) نفسه ص : 147-148

(242) نفسه ص : 54-60 / 62-66 / 71-79

(243) نفسه ص : 93-102 / 103-109

(244) نفسه ص : 147-152

(245) ديوان المتنبي، ج :1، ناصف اليازجي، دار صادر بيروت، (د،ت) ص :327

(246) نعني "بؤر الوعي" ما يعنيه جيرار جينات بـ(focalisation)

(G. Genette figures III (IBID) focalisation P : 206-210)

(247) (ب، ن، سا) ص : 7

(248) نفسه ص : 8

(249) (ب، ق، سا) ص : 81

(250) (ق، ش، سا) ص : 296

(251) (ب، ن، سا) ص : 37

(252) نفسه ص : 198-199

(253) (ب، ق، سا) ص : 152

(254) (ب، ق، سا) ص : 38

(255) نفسه ص : 39

(256) (ب، ن، سا) ص : 377-382

(257) الاتجاه التعبيري في روايات نجيب محفوظ، د: العربي حسن درويش، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1989، ص : 13-100 / 103-174

O. ducrot et t. todorov, dictionnaire encylepedique (IBID) p : 270-277

(258) (ب، ن، سا) ص : 48

(259) (ب، ق، سا) ص : 296-297

(260) (ب، ن، سا) ص : 118

(261) (ب، ق، سا) ص : 281

(262) (ب، ن، سا) ص : 336

(263) (ق، ش، سا) ص : 328-329

(264) أتحدث إليكم، نجيب محفوظ (سا) ص : 46

الفصل السادس

الوظيفة التكاملية للغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ

1 – مفهومها

2 – مظاهرها وآلياتها الوظيفية

2 - 1 – أسلوب "المداولة" أو "التناوب السردي"

2 - 2 – علاقات "التأجيل والاستئناف"

2 - 3 – أسلوب "التقاطع"

2 - 4 – "التضمين" الخارجي والداخلي

(نماذج تطبيقية متنوعة)

1 - مفهومها :

في ثنايا دراستنا التحليلية لوظائف الأشكال السردية في الخطاب الروائي الواقعي لنجيب محفوظ، استوقفنا انفتاحها الجزئي والكلي على بعضها البعض، سواء أكان ذلك فيما يتصل بالوظائف التقنية ممثلة في بناء المكان والزمن والشخصيات الروائية، أم كان في يتصل بإنتاجها وتوليدها للدلالات والمعاني الداخلية بوساطة بناء العناصر الروائية نفسها. وقد تساءلنا : ألا يوجد تمة نظام أسلوبي إجرائي ما يتميز به الأداء الوظيفي للغة الخطاب الروائي الواقعي لنجيب محفوظ ؟ وقد ازداد تساؤلنا إلحاحا بعد أن تعززت قناعتنا بأن الشكل الروائي هو النوع الأدبي الذي يمتلك خاصية التنوع والتعدد في الأشكال السردية وفي الصيغ والتراكيب الكلامية والأسلوبية والتعبيرية سواء الأدبية أو غير الأدبية. ومما أعطى لتساؤلنا مشروعيته، بل وضرورة الاصرار عليه، أننا وجدنا ما يشبه المفتاح في وصف الأديب الراحل (يحي حقي) للأساليب السردية بوجه عام، وللأساليب السردية عند نجيب محفوظ بوجه خاص، وذلك عندما يقول : «فكلنا نقرأ الرواية وأمامنا أكثر من أسلوب، أسلوب السرد، أسلوب الحوار، وأسلوب الوصف، وأسلوب الشعور الداخلي. وبراعة الكاتب هي في أن يستخدم هذه الأساليب كلا في مكانه. وأن يناور بها، فينتقل من الوصف إلى الحوار، إلى الشعور الداخلي، وهكذا. ولكن يجب مراعاة ما يتطلبه الموضع. وأستاذ هذا الفن - حقيقة - هو نجيب محفوظ. وبتأمل رواياته تتضح لنا براعته في استخدام كل هذه الأساليب، من حوار ووصف وشعور داخلي، أحسن استخدام، وفي براعة هائلة»(265).

وقد احترنا - بادئ الأمر - في النعت الذي يمكن أن نسمي به المناورة الأسلوبية لنجيب محفوظ، هل نسميه - مثلا -

بـ : "الوظيفة الترابطية"، على إعتبار أن هناك "ترابطا" داخليا، وظيفيا ودلاليا، فيما بين الأشكال السردية الأساس في هذا الخطاب، أم نسميه بـ : "الوظيفة التداولية" باعتبار أن نجيب محفوظ يداول بين السياق الروائي للوصف مثلا في العلاقات المكانية، وبين السياق الروائي للسرد بمفهومه الضيق ممثلا في تجسيد الحركة وبين سياق الحوار الخارجي ممثلا في بناء وجهات النظر، وبين سياق الحوار الداخلي الذي يجمع بين الوصف والسرد من الداخل؟؟

إلا أننا وبعد تمثل الطريقة التي تخدم بها الأشكال السردية الأربعة، الأساس، بعضها البعض إرتأينا أن أنسب وأدل - ولا نقول أفضل - تسمية مرنة وشاملة لهذا النظام الوظيفي تتمثل في : "الوظيفة التكاملية" للغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ.

وقبل أن نتعرف على طبيعة هذا النظام ووظيفته من داخل النصوص الروائية نفسها، مصدر المصطلح الذي أسسنا عليه هذه الوظيفة، وهو مفهوم "التكامل"[266] complêmentarité ، أو "العلاقات التكاملية": (corrêlation complêmentarité). فقد جاء في المعجم الفلسفي : "وضد التكامل الانحلال والتفكك. ويطلق التكامل مجازا على ترابط أجزاء الكائن الحي، أو ترابط أجزاء المجتمع من جهة ما، هي متوقفة بعضها على بعض. ويطلق أيضا على إدراة عنصر جديد في منظومة نفسية سابقة. ومعنى ذلك كله أن ترابط وظائف الأعضاء وتنوع البنى والتضامن العضوي الذي ينشأ عنها، كل ذلك يكون وحدة الكائن الحي وهويته، وتسمى هذه الوحدة بالوحدة المتكاملة"[267].

ومن قراءتنا للتاريخ الثقافي والأدبي لنجيب محفوظ لاحظنا أن هناك مجموعة من المعطيات الذاتية والموضوعية

الخارجية التي ساهمت – على نحو غير مباشر – في تغذية «الوعي الفني المتكامل» بخطابه الروائي الواقعي، وهي على سبيل الاجمال تتمثل في :

أ – أن الوعي المعرفي الأكاديمي لنجيب محفوظ كان بالأساس وعينا فلسفيا، والادراك الفلسفي – كما نعلم – إدراك كلي تكويني، تتضايف وتترابط وتتكامل فيه العلاقات المدركة. ونحن لا نعني أن نجيب محفوظ كان فيلسوفا بالمعنى الميتافيزيقي أو الطبيعي القديم أو بالمعنى الأيديولوجي الحديث، وإنما نعني أنه روائي استثمر الادراك الفلسفي في توظيفه للأساليب السردية في خطابه الروائي الواقعي.

ب – أنه كان محيطا بمدارس ونظريات الفن العالمي التي أتاحتها له ثقافته الفلسفية التي كان ينزع فيها منزعا جماليا، من جهة، وأتاحتها له قراءته المتمثلة لعيون الأدب العربي قديمه وحديثه والأدب العالمي، من جهة ثانية. ومع أن السيرة الأدبية الكاملة لهذا المبدع لم تكتب إلى الآن، فإننا لاحظنا من خلال ما كتب عنه هنا وهناك، بأنه لم يكن شخصا عاديا في قراءاته واهتماماته وخبراته، بل كانت حياته ثرية مملوءة بخبرات وهوايات واهتمامات قلما وجدناها متحققة بنفس التنوع لدى غيره من الأدباء العرب المعاصرين له، وإن وجدنا بعضها عند بعضهم، ومن ذلك – مثلا – اهتمامه المبكر بالفنون الجميلة المكانية والزمنية، كالتصوير والنحت والفن التشكيلي والعمارة، وشغفه – من بين كل ذلك – بأرقاها وأكثرها تجريدا، وهو فن الموسيقى، التي أقبل على دراستها كعلم بمعهد الموسيقى العربية[268].

جـ – عرف عن نجيب محفوظ امتلاكه لخبرة "كرة القدم"، [269]التي تبدو للبعض غريبة عن الفن والحياة الفنية

الأدبيـة، فـي حين أنهـا - حسب وجهـة نظري - ذات صلة قـويـة بالشكل الروائي الواقـعي بصفة خاصـة. فالرواية الواقـعيـة مـوجـهـة بـشكل غـيـر مـبـاشـر لجـمـهـور الطبـقـة البـرجـوازيـة القارئـة التـي تجد فـيـهـا مـعادلا فنيـا لحـياتها المادية والمعنوية ولقيمها وقناعاتها الأيديولوجية، وكرة القدم موجهة لجمهور رياضي مشاهد ومشارك يجد فيها انسجاما مع القيم الرياضيـة التي تمثله، وهي - كرة القدم - كالرواية تقوم على مفهوم البطولة الجماعية مجسدة في شخصيات بعينها، وعلى إذكاء عناصر التشويق والاثارة وعلى تجسيد الصراع والمنافسة، وعلى تشخيص المعايير الأخلاقية الاجتماعية والأيديولوجية، وهي - كالرواية - تقتضي وجود حيز مكاني ومدى زمني مفتوح، وتقتضي "وجهات نظر" متخالفة أو متماثلة حول الهزيمة أو الانتصار..!

د - أن الخبرة المبكرة والمتنوعة لنجيب محفوظ بعالم الوظيفة الرسمية، قد أمدّته بمادة أولية خصبة تزخر بها حياة الناس كما هي متجلية في لغة الملفات والوثائق الادارية وفي أساليب التخاطب المختلفة المستويات والمواقع والاتجاهات. ومن يدري فلعل كثيرا من الشخصيات والأحداث والعلاقات المكانية والزمنية في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، كانت مستلهمة عن قرب من خبرته المباشرة بالوسط المهني والاداري؟

هـ - من المعروف أن نجيب محفوظ كان يتابع باستمرار الانجازات والكشوف العلمية التي أتاحها العصر، سواء في ذلك ما تعلق بمجال العلوم التجريبية أو ما تعلق بالعلوم الانسانية في مجالاتها المتنوعة، وفي هذا السياق يبدو أنه كان متأثرا - إن لم يكن طرفا أساسيا - بأحد أهم الاتجاهات الفلسفية النفسية التي عرفها الفكر العربي الحديث بمصر، باسم: (المدرسة التكاملية في علم النفس) أو "جماعة علم

النفس التكاملي"، التي كانت تهدف فيما تهدف إلى "اكتشاف صيغة منهجية موحدة، تجمع بين العامل البيولوجي والعامل السيكولوجي والعامل الاجتماعي لدراسة الظواهر الانسانية"(270).

إن كل هذه العوامل الخارجية المحيطة قد ساعدت - دون قصد - على بلورة المخيلة السردية التصويرية المتماسكة التي بقدر ما تنوعت وظائف مظاهرها السردية بقدر ما تكاملت جزئيا وكليا فيما بينها لبناء العناصر الروائية أولا، كما تكاملت جزئيا وكليا في دلالتها بتلك العناصر الروائية نفسها على الرؤية الفنية ذات الأبعاد والآفاق المتنوعة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، ثانيا.

إن الوظيفة التكاميلة للغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ وسيلة أسلوبية وظيفية طيعة تساعد على إثراء آفاق العالم الروائي، وذلك بانفتاح مختلف الأشكال السردية على بعضها البعض لتزيل ذلك التمايز النمطي الرتيب للعناصر الروائية. فنتيجة للوظيفة التكاملية عند نجيب محفوظ لم يعد هناك مبرر للقول برواية "الشخصية" أو "رواية الحدث" أو القول بهيمنة "البنية المكانية" في بعض الأعمال مثل "زقاق المدق" و"خان الخليلي"، مقابل هيمنة "البنية الزمنية" في الروايات الأخرى، وإن بدا ذلك في المظهر الخارجي للغة النص الروائي. فالشخصيات والمكان والزمن في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ قد لا تتداخل مستوياتها الخارجية والداخلية وقد لا تحل دلالاتها في بعضها البعض كما هو الشأن في الأعمال الروائية التركيبية في بناها السردية وفي دلالتها الفنية عند نجيب محفوظ فيما بعد خطابه الروائي الواقعي، ولكنها تمتلك قابلية انفتاحها

الجزئي والكلي على بعضها البعض، مما يجعل المتلقي يتمثلها ويتفاعل معها كوحدة بنائية منسجمة ومتماسكة في إطار خصائص وتقاليد السرد الروائي الواقعي بطبيعة الحال. هذا من جهة، ومن جهة أخرى - وهي في الواقع متولدة عن هذه - فقد أتاح استخدام نجيب محفوظ للوظيفة التكاملية "للمراجع" المتنوعة التي تزخر بها الحياة الخارجية للمجتمع، كالمرجع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، والمرجع الثقافي والنفسي والحضاري والأيديولوجي، أتاح لها أن "تتعالق" و"تتضايف" و"تترابط" فيما بينها، مكونة - بكل ذلك - "مرجعية" الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ ممثلة في بحث المجتمع - لا الفرد - عن صياغة جديدة لحياته، تجعله يحقق هويته المادية والمعنوية والروحية والحضارية والأيديولوجة، التي تبدو مختلة التوازن في سياق الصياغة التقليدية المتحققة بالفعل.

2 - مظاهرها وآلياتها الوظيفية : وتتحقق هذه الوظيفة الكبرى من خلال توظيف نجيب محفوظ لمجموعة من الآليات السردية التقنية التي تعمل داخل الوظيفة التكاملية، من أبرزها وأهمها :

2 - 1 : أسلوب ((المداولة)) أو ((التناوب)) (Alternancre)[271] :

ولا نعني بالمداولة : "أن يناوب القاص بين عرض أحداث قصتين بينهما حد أدنى من التداخل في الأحداث أو الشخصيات"[272] فحسب، وإنما نعني به ذلك التناوب السردي للأساليب السردية الأكثر دورانا في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، ممثلة في الصورة السردي الوصفية : "المكان - الشخصيات كمدرك مكاني"،

والصورة السردية الوظيفية الأكثر حركة وحينوية : "الشخصيات كمدرك زمني"، والصورة السردية الحوارية الخارجية : "دلالة الحدث كمدرك كلامي - وجهات نظر الشخصيات الروائية"، وبنسبة أقل الصورة السردية الحواية الداخلية : "بناء المنظورات الداخلية الذاتية والموضوعية".

إن الشخصيات الروائية في علاقاتها المكانية والزمنية المتنوعة، وفي رؤاها الداخلية والخارجية، هي مركز تحقق كل الأساليب السردية التصويرية في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، ولذلك فهو يداول بكل تلك الأساليب الأربعة "بين خارج الشخصية وبين داخلها، وبين وضعها المكاني الساكن وبين بعها الوظيفي المتحرك، وبين علاقتها بالماضي في ضوء الحاضر وعلاقتها بالحاضر في ضوء الماضي، وعلاقتها بالمستقبل الذي تنجذب إليه في ضوء توترها مع الماضي من جهة والحاضر من جهة ثانية"[273].

ويأخذ أسلوب المداولة مظاهر سردية متعددة، إذ قد تكون المداولة رباعية الأسلوب، وقد تكون ثلاثيته وقد تكون ثنائيته وقد تكون واحدية الأسلوب، كما أن محور التداول أو فلنقل مجال التداول قد يكون شخصية روائية واحدة وقد يكون أكثر من شخصية واحدة.

إلا أن أبرز مظهر يتضح فيه أسلوب المداولة الكلية هو ذلك الذي يتم على مستوى ما بعد الوحدات السردية الصغرى كالجمل والفقرات والمقاطع، ممثلا في الفصول كما يمكن أن نتبين ذلك في هذه النماذج[274].

فالفصل السادس كله برواية القاهرة الجديدة يقوم على المداولة في مظهرها الكلي، الذي يجمع بين الوصف والسرد والحوار الخارجي والحوار الداخلي مع ملاحظة التفاوت

الكمي بين الأساليب الأربعة المتداولة، وهو يتكون من ستة عشر صورة سردية ونعني بالصورة السردية هنا مطلق الحكي، تتداول بناء شخصية محجوب عبد الدائم وهو يتلقى الحدث الروائي النواة الذي تأسس عليه البناء الروائي كله في هذه الرواية بصفة أساسية، كما تتداول بناء بعض الشخصيات الروائية الأخرى ذات الصلة بالشخصية الروائية الأساس، إما بعلاقة التماثل معها مثل شخصية سالم الاخشيدي وإما بعلاقة المخالفة معها مثل شخصية مأمون رضوان وشخصية علي طه، بصفة جزئية. ولمعرفة "سيرورة" تحقق أسلوب المداولة في هذا الفصل، يمكن أن نحدد مجمل الصور التي تتكون منها فيها يلي :

1 – صورة سردية إخبارية سلبية : "من : وفض الغلاف... إلى : شلبي العفش (صاحب بقالة القناطر الخيرية)".

2 – صورة وصفية تحليلية متسائلة : "من : هذا يعني ... إلى : ولوالدته ؟".

3 – صورة سردية متحركة : "من : ولكن لا يجوز ... إلى : كما كان يدعوه ساخرا".

4 – صورة سردية وصفية تعبيرية داخلية : "من : ومضى يحدث ... إلى : سوى أربعة أشهر ! ".

5 – صورة سردية متحركة تنطلق من الخارج وتتجه إلى الداخل : من : وجد في الطريق ... إلى : وعينيه".

6 – إستتباع سردي يتجه إلى الداخل بواسطة إستخدام أسلوب "العودة إلى الخلف" حيث يصبح المحكي عنه هنا هو شخصية مأمون رضوان وعلي طه من منظور شخصية محجوب عبد الدايم غير المباشر (من : "وفي جلسته المحزونة سرح به فكره إلى صاحبيه المقربين ... إلى : هذا الشاب الجميل الموفق".

7 – صورة تعبيرية متمثلة لحاضر ومستقبل وماضي شخصية محجوب عبد الدائم : "هو ... إلى : بطموح جشع".

8 – صورة وصفية تحليلية : "تواردت عليه هذه ... إلى : ولا يتردد عن إبادتهما لو وجد في ذلك نفعا".

9 – صورة تعبيرة داخلية متمثلة لرؤية محجوب عبد الدائم : "ومضى يقول لنفسه بلهجة التحريض .... إلى : والثورة على جميع المبادئ ! ".

10 – صورة سردية متحركة مستأنفة : "وانتهى الترام .... إلى : ثم انطلق إلى شباك تذاكر الدرجة الثالثة وابتاع تذكرة".

11 – صورة سردية ثم وصفية حسية خارجية لمظهر سالم الإخشيدي : "ولما تحول عن الشباك ... إلى : يلقي على ما حوله نظرة متعالية كلها ثقة وزهو".

12 – صورة حوارية خارجية تتداول وجهتي نظر متماثلتين لشخصيتين متماثلتين في كل شيئ : "الأستاذ سالم الإخشيدي ! السلام عليكم .... إلى : صدقت يا أستاذ".

13 – صورة سردية إستتباعية تتجه إلى الداخل : "ثم استأذن الإخشيدي .... إلى : لا يبرح خياله".

14 – صورة وصفية تحليلية كلية لشخصية سالم الإخشيدي في الماضي البعيد الذي يقوم على "أسلوب العودة إلى الخلف"، وذلك من منظور الراوي المتمثل لمنظور شخصية محجوب عبد الدائم : "منذ عامين، ... إلى : وأنه يسير قدما".

15 – صورة داخلية تعبيرية غير مباشرة تقوم على إعجاب شخصية محجوب عبد الدائم في المستقبل بشخصية سالم الإخشيدي الذي يبدو هنا مجال قصد مؤجل يرى فيه محجوب عبد الدائم نفسه : "ياله من مثال يحتذى .... إلى : طظ .. ".

16 – صورة سردية لحاضر شخصية محجوب، تنطلق من الخارج وبصيغة الغائب المفرد : (هو) لتنتهي إلى الداخل وبصيغة الجمع في الحاضر : "وكان القطار ... إلى : وزعي الحظ بين أبنائك بالعدل ؟".

وبالطريقة نفسها يتحقق أسلوب المداولة الكلية التي غالبا ما تكون رباعية الأسلوب السردي في الفصل الخامس عشر برواية بداية ونهاية وفي مجمل الفصول الأخرى التي يقوم عليها الخطاب الروائي الواقعي لنجيب محفوظ، وإن وجدنا أن المداولة بين تلك الأساليب تأتي على نحو متفاوت كميا تبعا لطبيعة العنصر الروائي الأكثر ظهورا في النص. ونشير – في هذا السياق – إلى أن تحقق المداولة الكلية الممتدة بإمتداد الفصول تتضمن بالضرورة تحقق المداولة الجزئية التي تتم من خلال أسلوب سردي واحد ولكنه متنوع المجالات الوظيفية والدلالية، حيث يداول الروائي بالأسلوب السردي الواحد (الوصف مثلا) بين خارج الشخصية وبين داخلها وبين حاضرها وماضيها ويستطلع – في الآن نفسه – آفاق المستقبل، أو يداول بالحوار بين شخصيتين روائيتين متماثلين أو متخالفتين في الطبيعة والرؤية والموقع. وفي بعض الأحيان يحل الأسلوب السردي الواحد محل عدة أساليب سردية متمايزة، كما يبدو ذلك – بشكل خاص – في كثير من "المشاهد" السردية القائمة على هيمنة الصورة السردية الحوارية الداخلية المباشرة التي تصل لغة بعضها إلى مستوى لغة "تيار الوعي"، كما يبدو ذلك في الفصل الثاني من رواية "بين القصرين"، حيث تتم المداولة هنا بين "تيار وعي" أربعة شخصيات روائية هي على التوالي :

1 – تيار وعي شخصية أمنية : من "ستفرح عائشة وأم عائشة ... إلى : سوف أظل ما حييت أمك يابني وتظل إبني" [(275)].

2 – تيار وعي شخصية السيد أحمد عبد الجواد : "من نظرة إلى الوراء ... إلى : خمسة أعوام طوال" [276].

3 – تيار وعي شخصية ياسين : من "أغمض ياسين عينيه... إلى : وجها وجسما في انتظارك ؟" [277].

4 – تيار وعي شخصية كمال : من "لتسعد بك رأس البر... إلى : أجبها غير مستسلم لإغراء الآمال الكواذب : حسن أن يذكر عند العودة أسمنا ... " [278].

وقد أتاح استخدام نجيب محفوظ لأسلوب المداولة الكلية والجزئية إمكانات فنية متنوعة أهمها تحقيق التكامل الوظيفي والدلالي الجزئي، والكلي بين مختلف العناصر الروائية، بحيث لا يمكننا أن نتناول عنصرا منها، في أي جانب منه إلا في ضوء علاقته الوظيفية والدلالية بالعناصر الروائية الأخرى.

2 - 2 – علاقات التأجيل والإستئناف : في إطار تحقيق الوظيفة التكاملية، وداخل أسلوب المداولة يستخدم نجيب محفوظ علاقات «التأجيل» (reporte) و"الإستئناف" (reprise) التي بقدر ماهي من مقتضيات نظام "التتابع" [279] (enchainement)، السردي الذي يعد هو البنية الزمنية الأساس في السرد الروائي الواقعي التقليدي، بقدر ما تخفف من التوالي (الكرونولوجي) السببي الذي تتبع فيه الأحداث الروائية مسارا خطيا أحادي الإتجاه. فكما أن نجيب محفوظ "يناور" بأسلوب المداولة فهو يناور أيضا في استخدامه لعلاقات التأجيل والإستئناف. فهو ينطلق في إنشاء وتأليف نصه من سياق سردي ما، – وليكن على سبيل الإفتراض – السياق السردي المتحرك الذي تؤكد فيه اللغة على تمثيل البعد الوظيفي الزمني للشخصيات الروائية، ولكن بوجود علاقة ما، بارزة أو ضمنية تبدو أكثر دلالة على

الحدث الروائي أو على موقع الشخصية أو أكثر إفادة في المعطيات المرتبطة بالشخصية أو الحدث أو برؤية الروائي نفسها، يؤجل نظام التوالي السردي وتعلق أدوات الإستتباع السردي السببي التي تفيد الدلالة على الزمن الحاضر المتوالي خطيا، ليبرز سياق العلاقة الجديدة التي قد تكون بإتجاه الوصف الخارجي أو الداخلي وقد تكون بإتجاه السرد من الخلف (سرد السوابق) التي لها علاقة بماضي الشخصية البعيد أو القريب أو لها علاقة بماضي موقعها الإجتماعي العام البعيد أو القريب أيضا، وقد تكون بإتجاه الحوار الخارجي أو الداخلي، تبعا لمقتضى "السياق النصي"، وقد تكون العلاقة السردية الجديدة - أساسا - مؤسسة عن إدخال قصة جزئية لشخصية أو شخصيات فرعية في ثنايا القصة المسرودة لشخصية أو شخصيات مركزية، وهذا السياق الجديد لا يلبث بدوره أن يؤجل بعد أن يؤدي وظيفته الروائية ليستأنف السياق السردي المؤجل منذ حين مساره المفترض، أو يدخل في علاقة سردية جديدة متولدة عنه وإن كانت من جنسه.

إن كل النصوص السردية المكونة للخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ تنتظمها - بنسب متفاوتة - علاقات التأجيل والإستئناف، بوصفها من بين أبرز المظاهر السردية التقينة التي تحقق الوظيفة "التداولية" (280) "pragmotiques" للغة في السياقات المتنوعة. وعلى سبيل المثال فإن الفصل الثالث عشر كله برواية القاهرة الجديدة (281) تحكمه علاقات التأجيل والإستئناف التي تتكون من ثمانية عشر مظهرا، يمكن إبرازها فيما يأتي :

1 - يبدأ الفصل بداية سريدة إستئنافية متعلقة بما قبلها، أي بفقرات سردية سابقة للشخصية بالفصل الثاني

عشر [282] والملاحظ أن موضوع السرد هنا هو حاضر الشخصية الذي يتجه تدريجيا إلى الداخل حيث يؤجل ويعدل في مجراه في نهاية الفقرة : "وحث إليه الخطى".

2 - وبتأجيل الشخصية كموضوع للسرد في سياق المستوى الأول للقص، يستأنف سردها في سياق الماضي البعيد، وذلك بإستخدام أسلوب الإسترجاع الخارجي الذي تتخلله بعض الجمل الإستباقية المتسائلة : (وحلق به الخيال ...إلى : ولن يقبض دونه يده".

3 - وببروز الدلالة المكانية الجاذبة المستقطبة للكيان الخارجي والداخلي للشخصية يؤجل المسار السردي التعبيري لها في الماضي البعيد، ويستأنف المسار السردي لها في الحاضر، الذي كان قد أجل في نهاية الفقرة الأولى : "وبلغ الزمالك ... إلى : الفسطاط". إلا أن هذا المسار السردي المتحرك ما يكاد يتحقق من خلال الجملة الفعلية الاستئنافية: "وبلغ الزمالك واهتدى - بعد سؤال - إلى شارع الفسطاط"، حتى يؤجل بصفة جزئية ليبرز الوصف القائم على "التشخيص" الوظيفي والدلالي للموقع المكاني الاجتماعي الذي يمثل مجال قصد الشخصية الذهني والشعوري والحسي، ممثلا في الهيئة التي يتخذها شارع الفسطاط بالزمالك : "كان كشارع... إلى : من الأزهار الحمر".

4 - ومن موقع الأثر الذي تركته رؤية ودلالة الشارع يؤجل السياق الوصفي المكاني الخارجي المشخص ويستأنف السياق السري الذي لم يشغل إلا جملة فعلية واحدة هي : "فرمق القصور بنظرة من عينيه الجاحظتين"، ثم يؤجل السرد العضوي ليستأنف السرد الداخلي التعبيري في الجملتين المتسائلتين في سياق التهكم : "نظرة يقول لسان

حالها : هل يمكن أن ينفذ الشقاء من هذه الجدران الغليظة ؟ أحق ما يقول مدعو الحكمة أم أنهم يخدرون القلوب الملتاعة ؟!".

5 - وبما أن الشخصية مازالت موضوعة في السياق السردي المتحرك فإن مجال وعيها الداخلي المستثار في ضوء استقطاب المجال المكاني الخارجي له، يؤجل ليستأنف مسارها السردي المتحرك في المقطع "الزمكاني" الذي يبدأ : "واقترب بقدمين" ويؤجل عند : "بآي الجمال المعطر"، يستأنف السرد الداخلي التعبيري الذي أجل مرتين فيما تقدم. ويتم ذلك من خلال الجمع بين الاسترجاع، والاستباق، كما سبق أن بينا في موضع آخر.

وبوصول الوعي الذهني والنفسي والحسي للشخصية أعلى درجة من التشبع الوهمي لاتصالها وتواصلها مع الحياة المادية الحسية المركبة في وعيها الداخلي، ومع توقع ظهور شخصية "المانح" - المفترض - ممثلا في البك أحمد حمديس، بوصفه محل رجاء واستعطاف شخصية "الممنوح"، محجوب عبد الدائم، يؤجل السياق السردي التعبيري الداخلي.

6 - ويستأنف السياق السردي التقليدي للشخصية في الحاضر، وذلك من : "وسمع وقع أقدام... إلى : والبك يمعن فيه النظر". وكما هي عادة نجيب محفوظ فإنه ينوع في استخدامه للمعجم السردي أو الوصفي بحيث يشمل جل الحواس، كما نجد ذلك في هذه الفقرة السردية على الرغم من قصرها، إذ أن مجال السمع : "وسمع وقع أقدام" يتولد عنه تحفيز مجال البصر والمشاهدة : "فاتجه بصره نحو الباب ثم رأى البك... قادما"، وتعلق السمع والبصر بالأعلى انطلاقا من الأسفل يتولد عنه تعديل في الحركة الجسمية بما يناسب مقام المانح إزاء الممنوح : "فنهض قائما"، وكل ذلك يتولد

عنه حركة عضوية جزئية مستعطفة تتصل باللمس : "وتقدم منه في أدب مادا يده" فتصافحا والبك يمعن فيه النظر".

7 - ومن موقع الاستغراب والانصراف وعدم الاهتمام والسخرية الضمنية، يؤجل السرد المستأنف لينشأ - دون تأجيل واستئناف - المكون الحواري الخارجي : "ثم قال مبتسما... إلى : "وساءت الحال"، الذي لا تتمثل وظيفته هنا في التعبير عن سخف الحياة الانسانية حينما تصبح عبارة عن تابع مهان ومتبوع مهين، فحسب وإنما تتمثل في سخرية الراوي الضمنية مهنما معا. وعلى هذا النحو التداولي، التكاملي، تأتي بقية المقاطع الأخرى المكونة للفصل الثالث عشر بوصفها تأجيلا واستئنافا، واستئنافا وتأجيلا، وهكذا دواليك.

2 - 3 - "أسلوب التقاطع" : في سياق تحقيق الوظيفة التكاملية للغة الخطاب الروائي بواسطة أسلوب المداولة، ثم بواسطة علاقات التأجيل والاستئناف داخل ذلك الأسلوب يستخدم نجيب محفوظ مظهرا سرديا إجرائيا يتمثل في "التقاطع"، ونعني به وجود عناصر سردية جزئية، خارجية أو هامشية تقطع ثنايا النص الروائي وتؤجل - مؤقتا - في انسيابه السردي المتجانس في عناصره المترابطة في تواليه. ويتجلى ذلك في مطلق مظاهر الكلام السردي الاستطرادي الذي يخرج عن المسار السردي المبرمج. إلا أن أبرز مظهر للتقاطع - وهو في الواقع من بين مظاهر التأجيل والاستئناف - يتمثل في الكلمات أو العبارات أو الجمل الاعتراضية، الطويلة أو القصيرة، التي يؤتى بها لإضاءة جوانب كثيرة لها علاقة مباشرة أو غير مباشرة بدلالة الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ.

وتختلف الوظائف الجزئية للجمل الاعتراضية باختلاف السياق الروائي، إذ قد تأتي بهدف الاستزادة في المعطيات المادية أو المعنوية ذات العلاقة بالعنصر الروائي المسرود أو الموصوف بغية اكتمال صورته واتساع مجال دلالته في ذهن القارئ، كما في "ولولا وصفات أمها - كانت الأم من قيان شارع محمد علي قبل أن يتزوجها المعلم شحاتة تركي - لهزل جسمها ولذبل ردفاها اللذان مدحهما أحد شعراء كلية الطب بمعلقة رنانة"[283]، "وانتهى المطاف بروحه - التي بدأت رحلتها من مكة - إلى موسكو !"[284]، "فأيقظت أم حنفي - إمرأة في الأربعين خدمت وهي صبية بالبيت وفارقته للزواج ثم عادت إليه بعد طلاقها - وبينما نهضت الخادم لتعجن عكفت أمينة على إعداد الفطور"[285]، "كان يجمع في لقمة كبيرة واحدة من شتى الألوان المقدمة - الفول والبيض والجبن والفلفل والليمون المخللين - ثم يأخذ في طحنهما بقوة وسرعة وأصابعه تعد اللقمة التالية" [286]. فالوظيفة الأظهر في هذه النماذج هي الوظيفة الإخبارية التي تفيد المتلقي بمعلومات فرعية لها علاقة مباشرة بدلالة الشخصيات الروائية التي هي محلا للوصف أو السرد أو هما معا. إلا أن طبيعة ودلالة تلك المعلومات الاضافية المخبر بها تختلف باختلاف السياق الروائي الخاص والعام لكل شخصية روائية، ففي الجملة الاعتراضية الأولى التي تأخذ شكل القصة الخارجية، نجد أن السياق المخبر به هو سياق الموقع الاجتماعي المبتذل لوالدة شخصية إحسان شحاتة في الماضي البعيد، وهذا السياق الخارجي البعيد معبر به عن السياق الداخلي لشخصية إحسان شحاتة نفسها في الحاضر والمستقبل ومن ثمة فبقدر ما تبدو وظيفة هذه الجملة القصة، إخبارية بقدر ماهي وظيفة تعبيرية، وفي الجملة الاعتراضية الثانية نجد أن المعطى المخبر به في الماضي

البعيد هو سياق المكون الأيديولوجي الأول في حياة شخصية علي طه.

وتقترب طبيعة ودلالة الجملة الاعتراضية الثالثة من طبيعة ودلالة الجملة الاعتراضية الأولى، إذ أن كليهما يأخذ شكل قصة خارجية فرعية داخل قصة داخلية أصلية، وكليهما يفيد الدلالة على موقع اجتماعي متماثل في الماضي والحاضر ومتضمن للمستقبل، اما الجملة الاعتراضية الرابعة فهي تأخذ شكل الجملة الاخبارية التفسيرية التي تؤكد وتوضح أسلوب الأكل المتميز لشخصية السيد أحمد عبد الجواد.

وقد يأتي استخدام الجمل الاعتراضية بهدف تعميق وعي المتلقي بخاصية أساسية ترتبط بها حياة هذه الشخصية أو تلك أو بهدف إيحاء الراوي بدلالة كلية عامة من خلال السياق الجزئي الخاص، كما يمكن أن نتمثل ذلك في : "وقد رأى إحسان شحاتة، وطالما أثارت بركان شهوته، رآها - كما يرى أي امرأة - صدرا وعجزا وساقين"[287]، "فلا دليل تطمئن إليه إلا إحساسها الباطن - كأنه عقرب ساعة واع - وما يشمل البيت من صمت..."[288]، "فما عهدت منه - هي وأبناؤها - إلا الحزم والوقار والتزمت"[289]، "فاستحم بالماء البارد كعادته كل صباح - عادة لا ينقطع عنها صيفا أو شتاء- ثم جاء بسجادة الصلاة"[290]، "ولما اقترب الضابط من البيت رفع عينيه في حذر دون أن يرفع رأسه - فلم يكن أحد يرفع رأسه في مصر وقتئذاك - ثم أغلقت النافذة بعصبية - كأنها تخفي آثار جريمة دامية - وتراجعت عنها مغمضة العينين من شدة الانفعال"[291].

فالجملة الاعتراضية الخامسة تؤدي وظيفتين متكاملتين فيما بينهما، تتمثل الأولى في التأكيد على الرؤية المادية الحسية المتحللة، اللامبالية لشخصية محجوب عبد الدايم

للمرأة، ثم للحياة وتتمثل الثانية في احتمال ارتباط صيرورة محجوب عبد الدائم لاحقا بشخصية إحسان شحاتة، بوصفهما معا موضوعا للإستغلال المادي والمعنوي الناتج عن توقف العدل في حياتهما من جهة وعن غياب النظام السياسي والإجتماعي والإقتصادي والأيديولوجي العادل من جهة ثانية.

وتفسر الجملة الإعتراضية السادسة : - كأنه عقرب ساعة واع - المنزع الباطني الحدسي المتنامي داخل شخصية أمينة بحكم ثقافتها الروحية الأسطورية التي تلقتها عن والدها، وبحكم عادة توقع عودة زوجها وسيدها السيد أحمد عبد الجواد في الثلث الأخير من الليل.

وفي سياق الوظيفة الإيحائية التعبيرية التي تولد فيها اللغة دلالة كلية عامة من سياق جزئي خاص، تأتي الجملتان الإعتراضيتان السابعة : (- فلم يكن أحد يرفع رأسه في مصر وقتذاك -) والثامنة (- كأنها تخفي آثار جريمة دموية -) فالسياق الإجتماعي العاطفي الخاص الذي يبدو محل استنكار وقمع داخل البيوت وخارجها مفتوح على السياق الإجتماعي والسياسي والحضاري العام الذي يبدو فيه المجتمع كله مطأطأ الرأس مسلوب الإرادة.

وغني عن القول فإن التقاطع في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ لا ينحصر في مظهر الجمل الإعتراضية وإن كانت هي الشكل الأبرز له، أو في نمط سردي معين كالوصف أو السرد، وإنما هو يشمل كل الأشكال السردية بما فيها المقاطع السردية الحوارية الخارجية ذات البنية اللغوية المطاطة كما يبدو ذلك في هذه النماذج (292) التي تتقاطعها بشكل متفاوت كلمات أو عبارات أو جمل أو

فقرات وصفية سردية، تتراوح وظيفتها بين التحليل والتعليل وبين التقرير والإخبار، كما يشمل كل العناصر المكونة للبناء الروائي، إذ أن العلاقات المكانية تتقاطع مع العلاقات الزمنية والأحداث التي تمثل المسار السردي الأساس في البناء الروائي تتقاطع في بعض المواقع مع الأحداث الثانوية المتفرعة عنها، والسياق السردي الداخلي يتقاطع مع السياق السردي الموضوعي الخارجي وهكذا.

وككل الآليات السردية الأسلوبية عند نجيب محفوظ لا يؤدي التقاطع وظيفة خاصة محددة لا يتجاوزها لغيرها وإنما هو يؤدي وظائف جزئية متنوعة تتكامل فيما بينها لإثراء البناء الروائي وتوسيع مجالات إدراكه وتعميق الدلالة الفنية التي تنتجها اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ.

2 - 4 – "التضمين" (enchâssement) [293] : يعد التضمين من بين أهم المفاهيم الإصطلاحية التي يعتدها الخطاب اللغوي بوجه عام والخطاب اللغوي الأدبي بوجه خاص والخطاب السردي بوجه أخص. ولا نريد هنا أن نستعرض مفاهيمه المتنوعة إلى حد الإختلاف بين النقاد، وبحسبنا أن نؤكد أنه – التضمين – أهم المظاهر السردية التي تتحقق بوساطتها الوظيفة التكاملية للغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، كما أنه وثيق الصلة بكل المظاهر السردية الأخرى التي تؤدي وظائفها في إطار وظيفي ودلالي أكبر يتمثل في الوظيفية التكاملية.

ومع أننا لا نزعم الإحاطة بكل التضمينات المظهرة أو المضمرة التي يستثمرها نجيب محفوظ في خطابه الروائي الواقعي، فإننا يمكن أن نقول أن أظهر مظاهره تتمثل في :

2 - 4 - 1 - التضمين الخارجي : وهو يأتي عند نجيب محفوظ كأقوال ووحدات كلامية تنتمي - في الأصل - إلى خطابات تعبيرية خارجية متنوعة الأشكال والمصادر : (آيات قرآنية - أبيات شعرية غنائية - مطالع أغانٍ متداولة - أمثال وحكم - لوازم لفضية ومعنوية متكررة ... إلخ).

ومن الأمثلة الدالة على ذلك ما يلي : "قالت ذلك بلهجة من يقول : لكم دينكم ولي دين" (294) ، "إنك لا تهدي من أحببت ولكن الله يهدي من يشاء" (295) ، "قل أوحي إلي أنه استمع نفر من الجن" (296) ، "ياأيها النبي حرض المؤمنين على القتال" (297) ، " الحمد لله الذي أحل النكاح وحرم السفاح" (298)، "يقولون : يا بخت من كان النقيب خاله" (299) ، "... فقالت : كل مكان ينبت العز طيب ... "، "إعمل لدنياك كأنك تموت غدا، واعمل لآخرتك كأنك تعيش أبدا" (300)، "ثم صاح بصوته الغليظ : أول ما نبدأ نصلي على النبي. نبي عربي صفوة ولد عدنان

يقول أبو سعدة الزناتي ... " (301)

«وهنا خرج الشيخ درويش عن صمته فجأة وأنشد يقول:

حننت إلى ريا ونفسك باعدت

مزارك من ريا وشعبا كما معا

فما حسن أن تأتي الأمر طائعا

وتجزع أن داعي الصبابة أسمعا.

آه يا ست. الحب يساوي الملايين، أنفقت في حبك يا ست مائة ألف جنيه، وإنه لقدر زهيد" (302)، "وما لبث أن دب الوجد في أعماقه فراح يدندن بصوت منخفض :

هلبت يا قلبي على الزمن ترتاح
وتنول وصال اللي تهوى وفيه ترتاح
مصير جروحك على طول الزمن تبرى
ويجيلك الطب لا تعلم ولا تدري
مثل سمعناه منقول عن ذي الخبرة
الصبر يا مبتلي جعلوه للفرج مفتاح "[303]
«وقال وعيناه لا تزالان شاخصتين إلى السقف :
من مات عشقا فليمت كمدا * لا خير في عشق بلا موت ثم وحوح

متنهدا واستدك قائلا : يا ست الستات ... يا قاضية الحاجات ... الرحمة ... الرحمة ياآل البيت، والله لأصبرن ما حييت، أليس لكل شيئ نهاية ؟! بلى لكل شيئ نهاية ... ومعناها بالإنجليزية end... وتهجيتها ... "E.N.D" [304] ...
وترنمت – وهي تغادر الحجرة – بصوت عذب "ياأبو الشريط الأحمر يا اللي أسرتني ارحم ذلي" [305]، "الفكر؟! ورده مقطع أغنية الحامولي : "الفكرتاه أسعفيني يا دموع العين" [306]، "وهم بأن يقول : عند الإمتحان يكرم المرء أو يهان " [307]، "إذا لم تستح فافعل ما شئت" [308]، "وإذا بالجماعة تغني : أسير العشق ياما يشوف هوان" ... فما كان من الجماعة إلا أن رددت في صوت واحد : "أرخي الستارة اللي في ريحنا ... أحسن جيرانا تجرحنا" [309].

إن كل هذه التضمينات الكلامية التعبيرية التي تنتمي إلى خطابات، ومن ثمة إلى لغات خارجية متنوعة السياقات، لاتأتي بهدف تليين الرتابة السردية المتوالية للأحداث والشخصيات الروائية أو بهدف تزويد المتلقي برصيد واسع من المعلومات والمعارف ذات العلاقة بالأنظمة الثقافية والحضارية للمجتمع فحسب، وإنما هي تأتي كعناصر ووحدات فنية جزئية تطعم البناء الروائي بإضاءات متفرعة

حادة تساعد على نموه واكتماله من جهة وتخصب وتثري مجاله الدلالي من جهة ثانية.

وتتنوع طرق استثمار نجيب محفوظ للتضمين بتنوع مقتضيات الحال السردية عنده، ففي سياق التنبؤ الخارجي بما سيقع من أحداث لاحقة أو بما ستتكشف عنه الأحداث الجارية من دلالات غير متوقعة في الظاهر، نجد أن الآية التضمينية "لكم دينكم ولي دين" لا تدل على تخالف وجهتي نظر كل من شخصية علي طه وشخصية إحسان شحاتة فحسب، وإنما هي تستبق - على نحو إيحائي خارجي - إمكانية انفصال طريقيهما في الحياة لاحقا، وذلك ما تحقق بالفعل.

والآية التضمينية التي استشهد بها الرجل الصالح السيد رضوان الحسيني : "إنك لا تهدي من أحببت ولكن الله يهدي من يشاء"، لا تدل فحسب على مقتضى الحال السلبي لشخصية المعلم كرشة، الذي تأصل فيه السلوك الشاذ المتحلل، ممثلا في إدمانه على الحشيش وفي ولوعه الجنسي بالغلمان، تتسع لمقتضى حال أكبر وأعم في حكم خطابها المطلق، وإنما مؤداه أن صيرورة حياة أهل زقاق المدق قد أفلتت من دائرة الارادة الخيرة المعلومة ممثلة في شخصية السيد رضوان الحسيني بوصفه الضمير الروحي - المعطل - لمجتمع زقاق المدق، لتدخل دائرة مظلمة مجهولة الآفاق تعزز فيها إرادة الشر من كل الجوانب، وفي سياق مماثل لذلك تأتي الأغنية التي وردت - بمناسبة ذكر الفكر - على السيد أحمد عبد الجواد لتدل على حالة الاغتراب الفكري والتمزق الأيديولوجي لشخصية كمال عبد الجواد، والآية التي تأمر النبي - عليه الصلاة والسلام - بتحريض المؤمنين على القتال تأتي لتنبئ بالثورة المرتقبة التي

تحققت لاحقا في شكل مظاهرة عارمة من جهة ولتضفي عليها صفة الشرعية المكرسة تاريخيا وعقائديا من جهة ثانية.

وفي بعض الأحيان يأتي التضمين في سياق الدلالة المقلوبة تماما كما في : "الحمد لله الذي أحل النكاح وحرم السفاح" أو في : إعمل لدنياك كأنك تموت غدا، واعمل لآخرتك كأنك تعيش أبدا" ذلك أن مقتضى حال التضمين الأول ليس هو منطوقة الذي يحلل النكاح ويحرم السفاح، وإنما منطوقه هنا هو النقيض تماما أي أن ما تم إنما هو سفاح وليس بنكاح، والمفارق أن تضفى عليه الشرعية الدينية، وواضح أن الراوي هنا يسخر ويتهكم بهذا التضمين من كل الأطراف المشاركة في هذا الموقف الصفقة. أما الدلالة المقلوبة في التضمين الثاني فهي تتمثل في قلب الجملتين الآمرتين عن السياق الذي وردتا فيه كأثر نبوي وهو : "اعمل لدنياك كأنك تعيش أبدا، واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا"، ومقتضى القلب هنا هو الوعي المقلوب، بل المفقود على صعيد الحياة الخاصة والعامة للمجتمع. ولعل ما يمكن أن نستنتجه - زيادة على ما تقدم - أن كل التضمينات الواردة في الخطاب الروائي الواقعي لنجيب محفوظ تنتمي إلى خطابات تعبيرية خارجية مكرسة عمليا في الحياة المادية والمعنوية والروحية والحضارية للمجتمع، ومن ثمة تنطبق عليها مقولة رولان بارت عندما رأى بأن : "المجتمع هو الذي يملك خريطة التضمينات"[310].

فالآيات القرآنية وآل البيت والأشعار والأغاني الفردية أو الجماعية، والأمثال والحكم كل ذلك يأتي عند نجيب محفوظ مرتبطا بالوعي الاجتماعي الجمعي العام، وإن كانت تخرج من خلال وعي فردي خاص. كما يمكننا أن نستنتج أن التضمين الكلامي الخارجي عند نجيب محفوظ

بقدر ما يبدو بعيدا عن مفهوم "الاقتباس" وذلك لأنه بمجرد أن دخل في نسيج الخطاب السردي صار جزءا لا يتجزأ منه وفقد الصلة بمرجعه الخارجي الأول، بقدر ما يبدو قريبا من المفهوم الحيوي المعروف بمصطلح "التناص" "inter-textualité"[311].

2 - 4 - 2 - التضمين السردي الداخلي:

إذا كان التضمين كأقوال ووحدات كلامية تعبيرية مستمدة من خطابات خارجية متنوعة يدخل في عداد السرد المقالي أو الخطاب، فإن نجيب محفوظ يوظف مظهرا آخر للتضمين له علاقة مباشرة بالسرد الروائي، أي أن لغته لا تعود - في الأصل - إلى خطابات خارجية غير متجانسة مع مفهوم "الحكي". ويتمثل هذا النوع من التضمين فيما يعرف بـ : (التضمين السردي الداخلي) الذي يرى بعض النقاد أن الأساس الذي ينهض عليه هو (القصة الاطارية)[312] (a fromed narrative) ، حيث : "العقدة ذاتها (أو البنية السردية) مؤلفة من بنيات سردية أصغر (قصص جزئية وأحداث عارضة [313]. ولعل إلى هذا يشير تودروف عندما رأى بأن: "القصة المتضمنة هي قصة داخل قصة، ومن ثمة قصة قصة"[314].

ويتمثل التضمين السردي بهذا المفهوم، في الخطاب الروائي ا لواقعي لنجيب محفوظ، في إدخاله لقصة أو قصص جزئية متفرعة وقعت فعليا أو احتماليا داخل النسيج السردي للقصة الأصلية التي تكون الاطار السردي الأكبر الذي يقوم عليه البناء الروائي، سواء أكان ذلك الاطار جزئيا يتمثل في الفصل أو اللوحة أو "المشهد" - في بعض الأحيان - أم كان كليا يتمثل في تضايف كل تلك الفصول إلى بعضها البعض، مكونة بذلك صورة سردية مرئية وغير

مـرئيـة بانورامـيـة، تحكي عن "القـاهـرة الجـديدة" فـي رواية القـاهـرة الجـديدة وعـن "زقـاق المدق" فـي رواية زقـاق المدق، وعن "خـان الخليلي" فـي رواية الخليلي، وعـن "بداية ونـهـايـة" في رواية بداية ونهاية إلخ...

وغـالبـا مـا نجد أن التـضـمين السـردي الداخلي عند نجيب مـحفوظ مـرتبط بالآليات السردية التكاملية التي سبق أن حللناها مـثل «المداولة» و(عـلاقـات التـأجيل والاسـتـئـنـاف) و(التـقاطع). كما أن القـصة أو القـصص الجزئية المدخلة في مـدار القـصـة الأصلية التي تمثل المجال الوظيـفي الأكـبـر لتـحـقق العـمليـة السـردية، تؤدي دلالة أو دلالات جـديدة لا تسـتـقل بنـفـسـهـا وإنــمـا تضـاف إلـى رصـيـد (الحـقـل الـدلالــي) (le champ semantique) للقصـة الأصلية.

وكمـثـال على ذلك فـإن قـصـة "القـاهـرة الجـديـدة"، بوصـفـهـا قصة لمفارقة التـغير الذي يرتبط بحياة الطبقة المتوسطة من الأسـفل إلى الأعلى، في سيـاق القـهـر والاسـتـغلال النـاتج عن غـيـاب العـدالة وعـن غـيـاب النظام السـيـاسـي والاجـتـمـاعـي والاقـتـصـادي والأيـديـولوجي، والحـضـاري العـادل، تلد داخلهـا عـشـرات القـصـص المتـفـاوتة فـيـمـا بـينها كـمـا ونـوعـا، تبـعـا لتـفـاوت دلالاتـهـا على رؤية الروائي لهـذا الـواقـع المقلوب، ولكن أيا من هذ القـصص، بما فـي ذلك قـصـة الشـخـصـيـة الروائية الأساس : مـحجوب عبد الدائم، لا يسـتـقل بنـفسه ولا يعـد هـو العـائد عليـه وظيـفـيـا ودلاليـا، وإنما هـي تظل من مـتعلقـات الدلالة الأم لقصـة القاهـرة الجديدة، كمـا أن «القصـة الاطـار» في رواية زقـاق المدق، هـي قـصـة المعـاناة المادية والمعنوية لمجتمع زقاق المدق أو - بالأحرى - هـي قصـة "المـوت بالحياة" على صعيد الأحياء الشعبية المهمشة، المغفلة، التي تأخذ شكل «المفعول بـه» لكونهـا مـوضوعـا للشقـاء من داخلهـا ومـوضوعـا للاسـتـغلال فـي أبـشـع صـوره من خـارجـهـا. لكن داخل

إطار هذه القصة الأساس نجد دوائر حلزونية لقصص فرعية كثيرة تضيق حينا وتتسع حينا آخر، تبعا لمقتضى السياق الدلالي، ولكنها جميعا تتكامل فيها بينها جزئيا أولا، وتتكامل فيما بينها وبين القصة الأصلية الاطار، بوصفها هي مركز تحقق العملية السردية كلها، ثانيا.

ومع مراعاة تفاوت المجالات الوظيفية للسرد الروائي عند نجيب محفوظ فإن التصور الاجمالي السابق ينطبق على كل أعمال نجيب محفوظ الواقعية الأخرى : (خان الخليلي، بداية ونهاية، الثلاثية : (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية) وحتى يكون لهذا التصور مصداقيته التطبيقية المحسوسة يمكن أن نحلل وظيفة ودلالة التضمين السردي في النماذج النصية الآتية.[315]

لنسجل - بداية - أن التضمين السردي عند نجيب محفوظ من خلال النماذج النصية السابقة لا يرتبط بنمط سردي معين دون الآخر، إذ قد يأتي في ثنايا الوصف الخارجي أو الداخلي وقد يأتي في ثنايا السرد وقد يأتي في ثنايا المكون الحواري الخارجي أو في ثنايا الحوار الداخلي.

ولنسجل - كذلك - أن أهمية التضمين السردي في النماذج النصية السابقة، ومن ثمة في الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ، لا تكمن في العناصر أو المعطيات المتضمنة - بفتح النون - بقدرما تكمن في الدلالات الركنية التي يولدها التضمين وانطلاقا من هذين المؤشرين يمكن أن نحلل وظيفة ودلالة أبرز وأهم التضمينات السردية السابقة.

ففي النص الأول برواية القاهرة الجديدة : (من: كانت إحسان شحاتة... إلى : وأن يحقق لها أحلام قلبها)، نجد أن القصة الأساس التي تؤطرها اللغة هي قصة إحسان شحاتة المروية هنا بأسلوب وصفي استعراضي ساكن، يجمع بين عدة

وظائف تنسجم مع السياق السردي الوصفي الثابت، كالتحليل والتعليل والاخبار، وفق الصيغة السردية التقليدية التي تهيمن فيها لغة "الراوي العالم بكل شيء" والتي يعبر عنها - غالبا - بـ : (السارد > الشخصية).

ولكن داخل القصة الاطارية توجد عدة قصص فرعية مختزلة ذات علاقة دلالية غائبة بالقصة الأصلية لشخصية إحسان في هذا النص، ومن ثمة في قصتها الأكبر بالنص الروائي كله، وتتمثل هذه القصص في :

1 - قصة الأم في الماضي الأبعد، التي جاءت في شكل جملة فعلية اعتراضية تخبر من جهة بالمكانة الاجتماعية والمادية والمعنوية الوضيعة لوالدة إحسان نتيجة الفقر والفساد، وتتضمن في الآن نفسه وراثة إحسان القهرية للموقع الاجتماعي والأخلاقي لوالدتها في الماضي. وكأننا هنا بلسان حال الرواي يقول : إن حاضر ومستقبل إحسان شحاتة متجانس مع ماضي والدتها.

2 - قصة حياة والدي إحسان شحاتة في الماضي البعيد، التي تبدو هنا أشبه ما تكون بالصفقة الخاسرة منها إلى الزواج. ويتضح ذلك من خلال المعجم التالي : (انعدام الأخلاق، الارتزاق، سوق النساء، الصفاقة، الاتجار، التبدبد، القمار، المخدرات)، وهي بهذا تتضمن - بشكل استباقي إيحائي - ذلك الزواج الصوري الذي تم في شكل صفقة ثلاثية الأطراف : فاعلها قاسم بك فهمي في حالتين : في حالة اصطياد إحسان شحاتة واغتصابها، وفي حالة إضفاء الشرعية المزيفة على هذا الاغتصاب، ثم اصطياد محجوب عبد الدائم وتزويجه صوريا من إحسان مقابل منصب سكرتير مكتبه.

3 – قصة الشاب الموسر الذي يجالس والدها لعقد صفقة على عرض إحسان، ومع أن هذه الصفقة لم تنجز فإنها لم تنقطع وإنما علقت أو أجلت ضــمنا إلى حين، والملاحظ أن الدلالة التضمينية لهذه القصص الجزئية تقوم على علاقات التماثل بين الماضي الأبعد أو البعيد أو القريب أو الأقرب وبين المستقبل الأقرب فالقريب فالبعيد فالأبعد.

وفي الاتجاه الدلالي نفسه يأتي توظيف نجيب محفوظ للتضمين السردي في النص الثاني برواية القاهرة الجديدة من : (الأستاذ سالم الاخشيدي!... السلام عليكم... إلى : بين أبنائك بالعدل؟) حيث يدخل الراوي قصة سالم الاخشيدي في الماضي عندما كان من أبرز زعماء الطلبة، ثم انسحب فجأة من الميدان ليبتلعه النظام، في فلك شخصية محجوب عبد الدائم الذي يتماثل معه في كل شيء : كلاهما من بلدة واحدة ومن موقع اجتماعي واحد، كلاهما طالب جامعي: الاخشيدي في الماضي القريب، ومحجوب عبد الدائم في الحاضر، وكلاهما ينشد الصعود إلى الأعلى مهما كانت الوسيلة وكلاهما قابل للاحتواء، وكلاهما بلا أخلاق وبلا مبادئ. وباختصار كلاهما يبدو محمولا على الآخر. وتتمثل الدلالة التضمينية هنا في الاستباق الضمني غير المباشر لعلاقات المقايضة التي ربطت بين محجوب عبد الدائم، وبين سالم الاخشيدي في مجال بارونات المال والفساد [316] أولا، ثم في مجال أعلى سلطة سياسية تنفيذية بعد ذلك.[317]

ومن بين مظاهر التضمين السردي برواية زقاق المدق مانجده في اللوحة السردية الوصفية الحوارية الخامسة بهذه الرواية[318]، حيث أن القصة الأساس التي تتداولها الأشكال السردية الثلاثة ممثلة في الوصف والسرد والحوار، هي قصة حميدة في سياق تعزيز احتمالات انفصالها عن عالم الحياة الرتيبة بزقاق المدق.

ولكن داخل إطار هذه القصة نجد أن الراوي يدخل سرد قصتين خارجيتين عارضيتين ولكنهما تتكاملان فيها بينهما لتفسير قصة حميدة نفسها. وتتمثل الأولى في سرد قصة فتاة فقيرة معدمة - كحميدة - من حي (الصنادقية) الذي يجاور حي زقاق المدق، ويتماثل معه في موقعه الاجتماعي والاقتصادي وفي معاناته للشقاء، ومع أن مادة هذه القصة خارجية فإنها تسرد من ذاكرة حميدة نفسها مما يعني أنها جزء منها، ونصها : "لم تكن الحقائق لتغيب عنها، ومع ذلك فهي لا تنسى قصة فتاة من بنات الصنادقية، كانت فقيرة في الأصل مثلها، ثم أسعفها الحظ بزوج ثري من المقاولين، فانتشلها من وهدتها ونقلها من حال إلى حال. فماذا يمنع القصة أن تتكرر والحظ ان يبتسم مرتين في هذا الحي؟!)[319] أما القصة الثانية فهي : "أولئك فتيات صغيرات من أهل الدراسة خرجن بحكم ظروفهن اليائسة وظروف الحرب عامة عن تقاليدهن الموروثة، واشتغلن بالمحال العامة مقتديات باليهوديات، ذهبن إليها مكدودات هزيلات فقيرات، وسرعان ما أدركهن تبدل وتغير في ردح قصير من الزمن، شبعن بعد جوع وكسين بعد عري وامتلأن بعد هزال، ومضين على إثر اليهوديات في العناية بالمظهر وتكلف الرشاقة، ومن هن من يرطن بكلمات، ولا يتورعن عن تأبط الأذرع والتخبط في الشوارع الغرامية، تعلمن شيئا واقتحمن الحياة"[320]. لهاتين القصتين التضمينيتين وظيفتين أساسيتين، تتمثل الأولى في تجسيد المؤثرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية على حياة الأوساط الشعبية المسحوقة التي تبدو معاناتها في حكم معاناة زقاق المدق، مثل حي الصنادقية وحي الدراسة.

ويختلف المنطق السردي لهاتين القصتين في بعض الجوانب، فالقصة الأولى قصة محبوكة العقدة تقوم على

حدث مفاجئ يتجه من الأسفل إلى الأعلى ومن حالة الفراغ إلى حالة الامتلاء، كما أن الضمير المظهر العائد عليه في هذه القصة هو ضمير الغائب المفرد في حالة التأنيث والتذكير : (هي) في سياق المنفعل بالحدث : (أسعفها - فانتشلها - نقلها) و(هو) في سياق الفاعل للحدث، ممثلا في الزوج الثري الذي جاء به الحظ. أما القصة الثانية فهي قصة غير محبوكة فنيا لأنها تفتقر - عكس الأولى - لوجود حدث يقوم على عقدة معينة، وإنما هي أقرب ما تكون إلى العرض الاخباري الذي يتكون من «تيمات» جزئية تمثل إطارا لحالة التغير الذي طرأ على الحياة العامة في ظل الفقر والحرب، كما أن الضمير العائد عليه هنا هو ضمير جمع المؤنث الغائب (هن). إلا أن هناك دلالة مشتركة لهما معا خارج السياق السردي الأساس وداخله في آن واحد. وتتمثل في أنه لا يوجد هناك أي منطق أو معيار للتعلق بالحياة سواء في زقاق المدق أو في حي الصنادقية أو في حي الدراسة أو في أي حي آخر في حكم هذه الأحياء، غير منطق المغامرة العشوائية التي يلعب فيها الحظ والصدفة دورا أساسيا يجعله هو "العائد عليه" في حالة المفرد والجمع والتأنيث والتذكير. ولكن بما أنهما -القصتان- متفرعتان عن مسار القصة الأصلية لشخصية حميدة، وبما أنهما ملتقطتان من منظور الراوي المتمثل لمنظور شخصية حميدة فإن وظيفتهما الأساس تتمثل في تعميق وعي المتلقي بالصيرورة التي تؤول إليها الأحداث الأساس المتوقعة لشخصية حميدة نفسها لاحقا.

ففي ما وراء قصة الحظ السعيد الذي ابتسم لفتاة حي الصناديقية نقرأ قصة الحظ العاثر الذي أخذ أشكالا متعددة في حياة حميدة، ومن ثمة في حياة زقاق المدق نفسه، مثل قصة ارتباطها العاطفي اللفظي بعباس الحلو، التي فشلت

بدخول حميدة في قصة ارتباطها المادي بالسيد سليم علوان، والتي فشلت هي الأخرى بدخول شخصية حميدة في المسار السردي الأساس ممثلا في انفصالها الكلي عن حياة زقاق المدق من خلال ذلك الشخص الصفيق إبراهيم فرج، الذي بقدر ما يبدو عميلا للانجيليز والأمريكان بقدر ما يبدو رمزا لتعفن وفساد وإفلاس النظام السياسي الذي يحكم مصر[312]. وإذن فالتضمين القصصي عند نجيب محفوظ ليس مجرد (عوارض) جديدة : (أحداث - شخصيات - أمكنة- أشياء) وإنما هو عنصر بنائي ودلالي مهم يفرع في الأحداث وينميها ويوسع من مجال إدراكها ويعمق دلالتها الفنية، كما يبدو ذلك أيضا في هذا النموذج : "وكارل ماركس نفسه تزوج من جيني فون وستفال حفيدة الدوق برونشويك، وكانوا يسمونها "الأميرة الساحرة" و"ملكة الرقص"[322]، فهذه الفقرة تضمين سردي إخباري خارجي موغل في البعد جاء بوصفه شاهدا يبرر ما قد يبدو تناقضا أو تعارضا في موقف شخصية أحمد إبراهيم شوكت حفيد السيد أحمد عبد الجواد، ويتمثل هذا الموقف في عدم تعارض المبادئ الاشتراكية الملتزمة بهموم وقضايا الطبقة الشعبية، مع الحب الأرستوقراطي.

ويأتي هذا التضمين في شكل حجاجي، برهاني مضمر وذلك لأن "القصة الخبر" بزواج كارل ماركس المعلم الأول للاشتراكية من حفيدة أحد الاقطاعيين، هي الحجة التي أقنعت بها شخصية أحمد إبراهيم شوكت اليسارية الملتزمة نفسها بالرغبة في التعلق بالفتاة الحسناء "علوية صبري"، سليلة إحدى الأسر التي تنتمي إلى الطبقة الأرستوقراطية[323] التي لا تعترف بالعلاقات وبالعواطف الانسانية إلا في إطار الموقع الاجتماعي المادي الأرستوقراطي.

ولا يقتصر نجيب محفوظ في خطابه الروائي الواقعي على توظيف التضمين السردي الوظيفي حينا والوصفي الخطابي حينا آخر، وإنما هو يستثمره أيضا على مستوى المكون الحواري الخارجي كما يبدو ذلك في هذين النموذجين [324]. ففي النموذج الحواري الخارجي الأول، نجد أن الدورة التخاطبية الطويلة المتبادلة بالتناوب بين شخصية عبد الرحيم باشا عيسى أحد كبار المجتمع السياسي وبين كل من شخصية رضوان ياسين عبد الجواد وزميله حلمي عزت، حول اهتمامات مزاجية متقاربة تقطع قبل نهايتها بمكالمة هاتفية ذات مضمون سياسي خطير، كما يبدو ذلك في عدم إظهار ملفوظات خط كلام المرسل الذي لا نعرف عنه إلا:

(- أهلا، أهلا، معالي الباشا... آسف يا باشا... سلام عليكم يا باشا).

وكما يبدو في تأثر المستقبل (عبد الرحيم باشا عيسى) بالكلام المحذوف للمرسل. ويبدو من مؤشرات كلام المستقبل أن الأمر يتعلق باعتراض الملك فؤاد على ترشيح عبد الرحيم باشا عيسى (المستقبل) لمهمة على أعلى مستوى لأسباب أخلاقية. وفي النموذج الثاني يأتي التضمين في شكل مثل يعزز موقف شخصية أحمد شوكت الاشتراكي من النظام : "ألم يقولوا في الأمثال : السلطان من ابتعد من باب السلطان ؟".

والخلاصة أن الوظيفة التكاملية من خلال الآليات السردية السابقة أتاحت لمختلف العناصر الروائية أن تتكامل فيما بينها، تكاملا جزئيا وكليا يجعلها تحقق نوعا من الاتساق والانسجام في البناء الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، وإن كان ذلك في حدود خصائص الشكل الروائي الواقعي

التقليدي، هذا من جهة، ومن جهة ثانية أتاحت الوظيفة التكاملية للغة الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ إمكانات فنية متنوعة لتفسير وتأويل دلالة الخطاب الروائي الواقعي على نحو مابدا ذلك في ثنايا الفصول المتقدمة بشكل مباشر حينا وغير مباشر حينا آخر.

مصادر ومراجع الفصل السادس

(265) مجلة فصول (القصة والرواية)

O. Ducrot. et T : Todorov. Dictionnaire encyclopédique (IBID) P : 272-(266)
274

(267) المعجم الفلسفي، جـ : 1، جميل صليبيا (سا) ص :332

(268) القصة والرواية بين جيل طه حسين وجيل نجيب محفوظ
د : يوسف حسن نوفل (سا) ص : 120-127

(269) الهلال (عـ : خاص عن نجيب محفوظ) فبراير 1970، ص : 92-93

(270) مجلة عيون المقالات، 1988/11، الدار البيضاء، المغرب (الواقعية، الضرورة والمستقبل، حوار مع الناقد محمود أمين العالم ص : 35)

G. Genette figures III (IBID) P : 170/178 (271)

(272) البنية الدلالية في مجموعة حيدر حيدر القصصية "الوعول"، عبد الفتاح إبراهيم، الدار التونسية للكتاب والنشر 1986، ص : 226

(273) بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، عثمان بدري (سا) ص : 54

(274) (266) (ق، حـ سا) ص : 29-34

(ب، ن، سا) ص :54-57

(ق، ش، سا) ص : 13-24

(275) (ق، ش، سا) ص : 13-14

(276) نفسه ص : 15-16

(277) نفسه ص : 16-18

(278) نفسه ص : 19-24

O.Ducrot, et T. Todorov, dictionnaire encyclopedique (IBID) P:379-380 (279)

(280) المصطلحات الأدبية الحديثة، د : محمد عناني (سا) ص : 76-78

(281) (ق، ج، سا) ص : 54-60

(282) نفسه ص : 51-54

(283) نفسه ص : 20

(284) نفسه ص : 24

(285) (ب، ق، سا) ص : 17

(286) نفسه ص : 24

(287) (ق، جـ سا) ص : 24-25

(288) (ب، ق، سا) ص : 5
(289) نفسه ص : 10
(290) نفسه ص : 21
(291) نفسه ص : 27
(292) (ز، ق، سا) ص : 20-27 / 51-56 / 111-116 / 118-124
- (ق، ج، سا) ص : 35-37 / 45-47 / 56-60 / 110-113
- (ب، ن، سا) ص : 33-38 / 96-105 / 262-272
- (ق، ش، سا) ص : 55-64 / 92-101
(293) O. Ducrot, et, T. Todorov, (IBID) P : 379-380
- T. Todorov poêtique de la prose, collection : point ed, du seuil Paris 1978, P: 33-37
- السيميائية والنص الأدبي (ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، 12-17 ماي 1995) (سيميائية التضمين في تعليم اللغات عبر النص، عوادي الصادق، ص : (258-264)
(294) (ق، ج، سا) ص : 14
(295) (ز، ق) ص : 99
(296) (ب، ق، سا) ص :50
(297) السكرية ص : 43
(298) (ق، ج، سا) ص : 128
(299) نفسه ص : 141
(300) نفسه ص : 150
(301) (ز، ق) ص : 9
(302) نفسه ص : 59
(303) نفسه ص : 86
(304) نفسه ص : 313
(305) (ب، ق، سا) ص : 29
(306) نفسه ص : 60-61
(307) نفسه ص : 92
(308) نفسه ص : 97
(309) السكرية (سا) ص : 70-71
(310) السيميائية والنص الأدبي (سا) ص : 260
(311) O. ducrot et t. todorov (IBID) P : 446-448
- المصطلحات الأدبية الحديثة، د : محمد عناني (سا) ص : 46-47

- البلاغة المقارنة (ألف)، ع : 4، الجامعة الأمريكية، ربيع 1984، القاهرة
(التناص وإشارات العمل الأدبي، د : صبري حافظ، ص : 8-30)
- سيميائية النص الأدبي، أنور المرتجي (سا) ص : 42-59
(312) المصطلحات الأدبية الحديثة (سا) ص : 32-33
(313) نظرية الأدب، رينيه ويلك، أوستن وارين (سا) ص : 283
(314) T. Todorov; poétique de la prose (IBID) P : 33-34
(315) (ق، ج، سا) ص :20-22 / 31-34 / 37-38
- (ز، ق، سا) ص36-37 / 44 / 59 / 73 / 144 / 156-159
- (ب، ن، سا) ص : 56-57
- (ب، ق، سا) ص :8-10 / 37-38 / 56-57
- (ق، ش، سا) ص 55-66 / 66-73 / 75 / 367-368
(السكرية) (سا) ص :70-71 / 87 / 191
(316) (ق، ج، سا) ص : 84-88 / 93-120
(317) نفسه ص :110-115 / 136-147
(318) (ز، ق، سا) ص : 42-49
(319) نفسه ص : 44
(320) نفسه ص : 44-45
(321) السابق ص86-95 / 148-156 / 169-185 / 195-222 / 231-246 / 285-208
(322) السكرية (سا) ص : 191
(323) نفسه ص : 220-225
(324) نفسه ص : 82-88 / 208

الخـــاتمـــة

لا تدعي هذه الدراسة التطبيقية أنها قد أعادت اكتشاف الخطاب الروائي الواقعي لنجيب محفوظ، ولكنها تزعم أن هذا الخطاب قد أسيء فهمه أو لم ينصت إليه تحت تأثير ارتباطه "بالواقع" من حيث مجاله الوظيفي حينا، وتحت تأثير ارتباطه بالرواية الواقعية التقليدية مرة ثانية، وتحت تأثير تحكيم المراجع الإيديولوجية الموجودة بداخله أو المفترضة فيه من قبل الدارسين مرة ثالثة. ولذلك فإن كانت هناك أوجه أصالة في هذه الدارسة فهي تتمثل في القراءة المنتجة التي تعتمد على الوصف والتحليل والتفسير والتأويل، انطلاقا من المدخل الطبيعي الأولى والأنسب، الذي يقرأ ويوصف ويحلل ويؤول به كل الأدب. وليس هذا المدخل إلا تمثل الطريقة التي تؤدي بها اللغة الروائية وظيفتها الفنية في بناء الخطاب الروائي.

وإذا كنا نحسب أن هذه الدراسة التطبيقية تعد بحد ذاتها نتيجة، خصوصا إذا علمنا أن مواقع النقد التطبيقي في خارطة النقد العربي الحديث لا تزال شاغرة، فإننا قد توصلنا إلى نتائج متولدة عن هذه القراءة، ويمكن إجمالها فيما يلي :

1 - من خلال التطبيقات المتنوعة التي قمنا بها فعلا أو تمثلنا خصائص ووظائف لغتها دون أن نثبت متونها النصية، تعززت لدينا الفرضية التي انطلقنا منها وهي أن أدبية العمل الأدبي لا تتم إلا من خلال الكيفية التي تعمل بها اللغة الروائية - في هذا السياق - بأشكالها السردية المتنوعة.

2 - أن بلاغة الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، لا تعود - كما هو شائع - إلى مضامينه الاجتماعية، والسياسية والاقتصادية والنفسية والثقافية والأيديولوجية والحضارية أو إلى ما يزخر به هذا الخطاب من قيم إنسانية

معطلة كالعدالة والحرية والديموقراطية والتضحية والواجب والمسؤولية، وحق الاختلاف في الرأي والمعتقد، وإنما تعود إلى حيوية اللغة الروائية التي يوظفها نجيب محفوظ، بوصفها هي مظهر ومكمن لكل المضامين والقيم والتناقضات الخاصة أو العامة التي تزخر بها الحياة الموضوعية الخارجية. ولهذا فأبرز وأهم ملمح وظيفي للغة في الخطاب الروائي الواقعي هو قدرتها على تحويل الواقع الذاتي أو الموضوعي الخارجي إلى رؤية فنية لا تتطابق مع المراجع المستمدة منها، حيث نستطيع أن نقرأ في الخطاب الروائي الواقعي لنجيب محفوظ واقع حال كل المجتمعات التي تتماثل صيرورة حياتها مع واقع حال المجتمع المصري، سواء أكان هذا التماثل بالفعل أم كان بالقوة.

3 – بالرغم من أن الخطاب الروائي الواقعي لنجيب محفوظ ينتمي إلى الرواية الواقعية، فإننا لاحظنا أن لغته أو فلنقل أسلوبه، أسلوب انتقائي مركز، ولا نعني بالانتقائية هنا حكم القيمة الذي يقوم على شرف المعاني والألفاظ كما هو معروف في النقد العربي القديم، وإنما نعني أن ما يشغل الوعي اللغوي لنجيب محفوظ هو "الإيجاز" و"المجاز" المعنوي الدلالي لا اللفظي.

4 – من خلال العمليات التطبيقية التي قمنا بها توصلنا إلى أن اللغة الروائية عند نجيب محفوظ تمتلك قدرة وظيفية محسوسة على امتصاص لغات عديدة ومتنوعة في خطابات خارجية أخرى، سواء كانت أدبية وفنية أو غير ذلك.

هذا فضلا عن تنوع وتعدد منطق اللغة الروائية نفسها في هذا الخطاب، وذلك تبعا لتعدد وتنوع مواقع ورؤى وطبائع وقيم ووظائف الشخصيات الروائية أو الشخوص غير الشخصية في هذا الخطاب.

5 – من خلال النمادج النصية التي حللناها تحليلا رأسيا عينيا اتضح لنا أن النظام اللغوي عند نجيب محفوظ أقرب إلى النظام اللغوي الرمزي المفتوح في آفاقه الدلالية منه إلى النظام اللغوي الإشاري الذي لا تذهب بنا رموزه بعيدا، وإن لم يخرج الرمز هنا عن المجال الاجتماعي.

6 – فضاء لغة نجيب محفوظ مفتوح على التجريب والتجريد وعلى المطلق والمقيد وعلى الخاص والعام وعلى علاقات الحضور والغياب مما يتيح للقارىء المتمثل الواعي بما يقرأ أن يجد المجال واسعا لممارسة المنطق التأويلي في كل الاتجاهات ودون أي حرج.

7 – كل الأشكال السردية الروائية وكل المظاهر اللغوية الخارجية التي استحضرها الخطاب الروائي تخدم بعضها البعض محققة بذلك خاصية التفاعل اللفظي والمعنوي.

8 – لا يوجد في لغة نجيب محفوظ منطق الخطاب أو الصوت الآمر الذي ينظر إلى العالم من موقع اصطفائي واحدي الاتجاه والدلالة، وإنما نجد لغة الراوي المشارك الذي يحسن التخفي. ولذلك فلغته تتصف بالحوارية حتى وإن لم تكن حوارا بالمفهوم الضيق، وهذا معناه أن اللغة عند نجيب محفوظ إنما هي رؤية مفتوحة للعالم لا تعني بالضرورة رؤية نجيب محفوظ الخاصة به. هذه –إجمالا لا تفصيلا – عينات محدودة من النتائج التي توصلت إليها دراستنا. ومع ذلك فأهمية هذه الدراسة ليست فيما توصلت إليه من نتائج، وإنما تكمن أهميتها في الارتقاء بالوعي الأدبي والنقدي العربي الحديث، الذي لا نرى له من سبيل آخر غير الدراسة التطبيقية التي تنطلق من النص فتحاوره وتناوره وتسائله ولا بأس بعد ذلك أن تجد نفسها خارج مجاله لأنه لا يوجد علم نص مغلق أو خطاب مغلق فيما نرى.

قائمة المصادر والمراجع

أولا : المصادر

1 – محفوظ (نجيب) القاهرة الجديدة، مكتبة مصر للطباعة، القاهرة ط : 9. / 1974

2 – محفوظ (نجيب) خان الخليلي، مكتبة مصر للطباعة، ط : 8، القاهرة 1975

3 – محفوظ (نجيب) زقاق المدق، مكتبة مصر للطباعة، ط : 7 القاهرة 1972

4 – محفوظ (نجيب) بداية ونهاية، مكتبة مصر للطباعة، ط : 10 القاهرة 1976

5 – محفوظ (نجيب) بين القصرين، مكتبة مصر للطباعة، ط : 9 القاهرة 1972

6 – محفوظ (نجيب) قصر الشوق، مكتبة مصر للطباعة، ط : 8 القاهرة 1976

7 – محفوظ (نجيب) السكرية، مكتبة مصر للطباعة، ط : 7 القاهرة 1976

ثانيا : المراجع باللغة العربية

1 –إبراهيم (عبد الفتاح) ، البنية الدلالية في مجموعة حيدر حيدر القصصية (الوعول)، الدار التونسية للكتاب والنشر، تونس 1986.

2 –إبراهيم (عبد الله) ، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان 1990.

3 – أبوزيد (نصر حامد) ، فلسفة التاويل، دارسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1993.

4 – أزوريل (فاطمة الزهراء) ، مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، مصادرها العربية والأجنبية مط : النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1998.

5 – الأسود (فاضل) ، الرجل والقمة، بحوث ودراسات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1998.

6 – أعمال الندوة الدولية . (نجيب محفوظ والرواية العربية)، 17 - 20 مارس آداب القاهرة، 1990.

7 – إيفانكوس (خوسيه ماريا بوتوليو) – نظرية اللغة الأدبية، تر : حامد أبو أحمد مكتبة غريب، القاهرة، 1992.

8 – باختين (مخائيل) – الخطاب الروائي، تر : محمد برادة، دار الفكر، القاهرة 1987.

9 – بدري (عثمان) – بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، بيروت، لبنان 1986.

10 – بدوي (عبد الرحمن) – الموسوعة الفلسفية، جـ : 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان1983.

11 – بن جعفر (قدامة) – نقد الشعر، تحـ : كمال مصطفى، القاهرة (د.ت).

12 – تشيتشيرين (أ، ق) – الأفكار والأسلوب، دراسة في الفن الروائي ولغته، ترجمة، حياة شرادة، وزارة الاعلام العراقية، بغداد 1978.

13 – الجرجاني (عبد القاهر) – أسرار البلاغة، تحـ : ريتر، ط، 2 دار المسيرة، بيروت، لبنان، 1979.

14 – جوميه (ج، الأب) ، ثلاثية نجيب محفوظ، تر : نظمي لوقا. مكتبة مصر، القاهرة 1974.

15 – الخطيب (إبراهيم) ، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلين الروس (ترجمة)، مؤسسة الأبحاث العربية (بيروت)، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط 1982.

16 – درويش (عربي حسن) ، الاتجاه التعبيري في روايات نجيب محفوظ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1980.

17 – دوارة (فؤاد) – نجيب محفوظ من القومية إلى العالمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1989.

18 – الربيعي (محمود) ، مقالات نقدية، مكتبة الشباب، القاهرة، (د. ت).

19 – الربيعي (محمود) ، في نقد الشعر، دار المعارف بمصر، القاهرة 1973.

20 – الربيعي (محمود) ، تيار الوعي في الرواية الحديثة (ترجمة)، دار المعارف بمصر القاهرة 1974.

21 – زايد (عبد الصمد) – مفهوم الزمن ودلالته، المؤسسة العربية للكتاب تونس، 1988.

22 – ستولينيتز (جيروم) – النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، تر : فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة 1974.

23 – السد (نور الدين) – الأسلوب وتحليل الخطاب، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، 1997.

24 – سعيد (فاطمة الزهراء محمد) – الرمزية في أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان 1981.

25 – الشطي (سليمان) – الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ط :1 . المطبعة العصرية، الكويت 1986.

26 – صليبا (جميل) – المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان 1981.

27 – عبد الله (محمد حسن) – الواقعية في الرواية العربية، دار المعارف بمصر، القاهرة 1971.

28 – العبد (محمد) – اللغة والابداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة 1987.

29 – العجمي (محمد الناصر) – صناعة المعنى وتأويل النص (مجموعة باحثين) منشورات كلية الآداب، تونس، 1992.

30 – عناني (محمد) – المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة1996.

31 – فتحي (إبراهيم) – معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1980.

32 – فتوح (محمد) – الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1976.

33 – فضل (صلاح) – بلاغة الخطاب وعلم النص، (عالم المعرفة 164)، أغسطس، الكويت 1992.

34 – فضل (صلاح) – منهج الواقعية في الابداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1978.

35 – فيلدسون الابن (تشارلز) – الرمزية والأدب الأمريكي، تر : هاني الراهب، وزارة الثقافة والارشاد القومي سوريا، دمشق 1976.

36 – قاسم (سيزا) – نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

37 – قاسم (سيزا) – بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984.

38 – القيرواني (ابن رشيق) – العمدة، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة 1934.

39 – كارليل (أليكسيس) – الانسان ذلك المجهول، تر : شفيق أسعد فريد، مؤسسة المعارف، لبنان، 1974.

40 – لؤلؤة (عبد الواحد) – موسوعة المصطلح النقدي، مج: 3، (ترجمة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان 1983.

41 – المبخوت (شكري) – (المعنى المحال في الشعر) ضمن كتاب صناعة المعنى وتأويل النص، أعمال الندوة التي نظمها قسم اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم الانسانية – تونس، من 24 إلى 27 أفريل 1991، منشورات كلية الآداب بمنوبة 1992.

42 – محفوظ (نجيب) – أتحدث إليكم (مجموعة أحاديث لنجيب محفوظ)، دار العودة بيروت، لبنان 1977.

43 – المرتجي (أنور) – سميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب 1987.

44 – المديني (أحمد) – في أصول الخطاب النقدي الجديد، (ترجمة) النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب 1989.

45 – مرتاض (عبد المالك) – تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995.

46 – المسدي (عبد السلام) – اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986.

47 – المسدي (عبد السلام) – الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، 1977.

48 – مصطفى (ناجي) – نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة، الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، المغرب 1989.

49 – المعجم العربي الأساسي – المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، توزيع لاروس 1989.

50 – مقلد (عبد الفاتح) – الحوار في القصة والمسرحية والاذاعة والتلفزيون، مكتبة الشباب القاهرة 1975.

51 – المنجد في اللغة والاعلام – دار المشرق، بيروت، لبنان، 1986.

52 – مندور (مصطفى) – اللغة بين العقل والمغامرة، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، 1974.

53 – ميرهوف (هانز) – الزمن في الأدب، تر : أسعد رزق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1972.

54 – ناصف (مصطفى) – اللغة والتفسير والتواصل، (عالم المعرفة 193) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 1995.

55 – ناصف (مصطفى) – الصورة الأدبية، مكتبة مصر، القاهرة 1958.

56 – نصر (عاطف جودة) – الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1983.

57 – نوفل (يوسف حسن) – القصة والرواية بين جيل طه حسين، وجيل نجيب محفوظ، دار النهضة العربية، القاهرة 1972.

58 – هالبرين (جون) نظرية الرواية (مقالات جديدة) تر: محي الدين صبحي، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق 1981.

59 – همفري (روبرت) – تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر : د. محمود الربيعي. دار المعارف بمصر، القاهرة 1974.

60 – ويلك (رينيه) – أوستن واين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي مطبعة خالد الطرابيشي، سوريا، دمشق 1972.

61 - يقطين (سعيد) - تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، 1993.

ثالثا : المراجع الأجنبية :

1) - Barthes (Roland), poêtique du recit, ed: Du Seuil, Paris 1977.

2) - Daleuze (Famy) et Daniel Ferres, literature et rêalite, ed. Du Seuil Paris 1982.

3) - Ducrot (Oswald), Tzcvetan Todorov, Dictionnaire encyclopedique de sciences du language, ed. Du Seuil, Paris 1972.

4) - Genette (Gerard), Figures 1, ed. Du Seuil, Paris 1969.

5) - Genette (Gerard), Figures 2, ed. Du Seuil, Paris 1969.

6) - Genette (Gerard). Figures 3, ed. Du Seuil, Paris 1972.

7) - Goldman (Lucien), Pour une sociologie du roman, Gallimard, Paris 1964.

8) - Hamon (Philippe). Qu'est ce que une discription ? Poêtique n : 12, Paris 1972.

9) - Hamon (Philippe). Pour un statut semiologique du personnage, Poêtique du recit. ed. Du Seuil, Paris 1977.

10) - Jakobson (Roman), Essais de linguistique generale T. 1. Traduit de langlais, par Nicolas Ruwet ed. De Minuit, Paris, 1963.

11) - Riffaterre (Michael), Essaie de stylistique structurale, presentation et traduction de Daniel Delas Flamorion, Paris 1971.

12) - Todorov (Tzyvetan) Litterature et signification ed, Larousse, Paris 1967.

13) - Todorov (Tzyvetan) Qu'est ce que le structuralisme ed. Du Seuil, Paris 1966.

14) - Todorov (Tzyvetan) les categories du recit litteraire ed. Du Seuil, Paris, 1981.

15) - Todorov (Tzyvetan) Poêtique de la prose, Collection Points, ed. Du Seuil, Paris 1978.

رابعا : الدوريات (العربية)

1 – مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، دورية متخصصة تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الأعداد :

- مجـ : 1، عـ :2 ، يناير 1981
- // : // عـ : 3 أبريل 1981
- مجـ : 4، عـ :1 ، أكتوبر – ديسمبر 1983
- مجـ : 4، عـ : 3، أبريل – يونيو 1984
- // : // ، عـ :4 ، أغسطس – سبتمبر 1984
- مجـ : 5، عـ :1 ، أكتوبر – ديسمبر 1984
- مجـ : 5، عـ :3 ، أبريل – يونيو 1985
- مجـ : 5، عـ :4 ، يوليو – سبتمبر 1985
- مجـ : 7، عـ :4 - 3 ، أبريل – سبتمبر 1987
- مجـ : 11، عـ :1 ، ربيع 1993
- مجـ : 11، عـ :4 ، شتاء 1993

2 – عالم الفكر (دورية متخصصة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت) . الأعداد :

- مجـ : 2، عـ :1 ، أبريل – يونية 1971
- مجـ : 3، عـ :3 ، أكتوبر – ديسمبر 1982
- مجـ : 16، عـ :3 ، أكتوبر –ديسمبر 1985
- مجـ : 9، عـ :4 ، يناير – مارس 1979
- مجـ : 20، عـ :3 ، أكتوبر – ديسمبر 1989
- مجـ : 23، عـ :1 - 2 ، يوليو – ديسمبر 1994
- مجـ : 22، عـ :3 - 4 ، يناير – أبريل 1994
- مجـ : 23، عـ :3 - 4 ، يناير – مارس 1996
- مجـ : 11، عـ :3 ، يناير – مارس 1993
- مجـ : 21، عـ :4 ، أبريل – يونيو 1993

3 – مجلة البلاغة المقارنة "ألف" تصدر عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

- عدد : 4 ، ربيع 1984
- عدد : 6 ، ربيع 1986

4 – دراسات سيميائية أدبية لغوية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب.

عـ : 1، خريف 1987

عـ : 4، شتاء 1990

عـ : 5، (خريف – شتاء) 1991

5 – مجلة الهلال المصرية (شهرية تصدر عن دار الهلال)، عدد خاص عن نجيب محفوظ، فبراير 1970.

6 – مجلة عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، عـ : 11 / 1988.

7 – مجلة المعرفة السورية، دمشق، سوريا، عـ : 11 / 1971

8 – مجلة الفكر العربي، معهد الانماء العربي، بيروت، لبنان، عـ : 60، أبريل – يونيو 1990.

خامسا : الدوريات بالفرنسية

1) Litterature, Mai 1974, ed. Larousse

2) Poêtique n : 12, Paris, 1972.

محتويات الدراسة

طبع بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية

وحدة الرغاية، الجزائر

2007

Achevé d'Imprimer sur les Presses
ENAG, Réghaïa
- Algerie -

Bp. 75 Z.I. Réghaïa Tél. : 021 84 80 10/84 86 11

ولد عثمان بدري بتاريخ 15 سبتمبر 1947 ، بدائرة بئر مقدّم، ولاية تبسة. يعمل أستاذا محاضرا في الأدب العربي الحديث والمعاصر، بقسم اللغة العربية وآدابها - جامعة الجزائر- . رئيس قسم اللغة العربية وآدابها، بكلية الآداب واللغات - جامعة الجزائر- عضو بالمجلس الأعلى للغة العربية، عضو في إتحاد الكتاب الجزائريين.

إذا كانت هناك أوجه أصالة في هذه الدراسة، فهي تتمثل في القراءة المنتجة التي تعتمد على الوصف و التحليل و التفسير و التأويل، إنطلاقا من المدخل الطبيعي، الأولى و الأنسب، الذي يقرأ و يوصف ويحلل ويفسر ويؤول به كل الأدب، وليس هذا المدخل إلا تمثيل للطريقة التي تؤدي بها اللغة الروائية وظيفتها الفنية في الخطاب الروائي.

و في هذا السياق فإن أبرز معلم وظيفي للغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، يتمثل في قدرتها على تحويل الواقع الذاتي الداخلي أو الموضوعي الخارجي، إلى (رؤية) فنية، لا تتطابق مع الواقع الخارجي الذي استمدت منه، وإنما تتسع لآفاق المحتمل، الذي يمثل جوهر الأدب.





عاصمة الثقافة العربية